Enzo Traverso

Melancolía de izquierda

Después de las utopías

Galaxia Gutenberg

Serie Actualidad

Dirigida por Josep Ramoneda

> Se puede optar por un pensamiento crítico que tomará la forma de una ontología de nosotros mismos, de una ontología de la actualidad.
>
> MICHEL FOUCAULT

Título de la edición original: *Left-Wing Melancholia. Marxism, History and Memory*
Traducción del inglés: Horacio Pons

Publicado por:
Galaxia Gutenberg, S.L.
Av. Diagonal, 361, 2.º 1.ª
08037-Barcelona
info@galaxiagutenberg.com
www.galaxiagutenberg.com

Edición en formato digital: abril de 2019

© Columbia University Press, 2016
© del prólogo: Josep Ramoneda, 2019
© de la traducción: Horacio Pons, 2019
© Galaxia Gutenberg, S.L., 2019
Imagen de portada: © Christopher Anderson / Magnum Photos

Conversión a formato digital: Maria Garcia
ISBN: 978-84-17747-41-1

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, aparte las excepciones previstas por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita reproducir algún fragmento de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

UN LIBRO MILITANTE

Este es un libro militante. Algo raro en los tiempos en que vivimos, en los que han desaparecido del orden del día tanto el horizonte emancipatorio en el que vivía la izquierda como el sujeto político capaz de encarnarlo. Vivimos en la resaca de la gran inundación que siguió a la caída del muro de Berlín, que se ha ido llevando por delante todas las viejas utopías. Hasta el punto de que treinta años después está a punto de ahogarse la última que resistía: la liberal. La proclamación del fin de la historia apenas aguantó una década. El 11 de septiembre de 2001 la fantasía se hundió junto a las Torres Gemelas. Y los que pretendían que el tiempo de la política había acabado y que, de la mano de Occidente, sería sustituida por la administración de las cosas vieron cómo la historia nos recordaba su presencia a sangre y fuego. Al tiempo que, entrados en el Antropoceno, descubríamos que la supervivencia de nuestra propia casa —el planeta— estaba seriamente amenazada.

Y así, la idea del progreso ha quedado reducida al ámbito instrumental: las técnicas adelantan que es una barbaridad. Sin que esta vez las grandes revoluciones tecnológicas vengan acompañadas de ninguna promesa de futuro. La revolución digital —vendida inicialmente como promesa de autonomía y libertad sin límites— nos ha llevado del Big Brother al Other Brother, en feliz expresión de Soshana Zuboff, como amenaza de una humanidad sometida al poder algorítmico conocedor omnisciente de nuestras vidas. Para decirlo al modo de Michel Foucault, habríamos pasado de la sociedad disciplinaria al control de población: con mecanismos capaces de configurar a los ciudadanos para que crezcan y se desarrollen conforme a las exigencias del modelo de dominación.

No hay futuro. Para verter algún motivo de optimismo en unas sociedades desgarradas por la competencia y el consumo como único horizonte de

nuestro tiempo, ha emergido la ideología del mejor de los mundos posibles, una manipulación del pensamiento ilustrado, de la que Steven Pinker es el principal profeta para hacernos creer que el mundo está mejor que nunca. Y si la creencia calara estaríamos al borde del precipicio. En este contexto, Enzo Traverso rompe la rutina. Y apela a la melancolía de la izquierda para romper con el pesimismo que en ella está instalada y recuperar la perspectiva de futuro. Quizás la experiencia de la melancolía, que en sus palabras no es un balance de victorias y derrotas (memoria) sino un estado de ánimo y de emociones, sea el mejor trampolín para volver a pensar en el futuro, para encontrar el sentido (nunca me cansaré de decir que la vida probablemente no tiene sentido, pero el sentido es necesario para vivirla) que abra de nuevo unas vías para hacer camino a la izquierda. Entendiendo por izquierda, como el propio Traverso precisa, "los movimientos que tratan de cambiar el mundo con el principio de igualdad en el centro de su programa".

La caída del muro de Berlín se llevó por delante toda una época. Pero en primer lugar la idea y la experiencia histórica del comunismo que no se salvó del hundimiento de los sistemas de tipo soviético y se fue al desván de la historia. El comunismo, dice Traverso, "ya no es un punto de interacción entre un espacio de experiencia y un horizonte de expectativa". El espacio es un campo de ruinas, la expectativa ha desaparecido. Aquel proyecto emancipatorio no había resistido la prueba de la práctica, la promesa de un nuevo sujeto histórico se hundió en el Gulag. Pero ¿hay en el reencuentro con lo que quiso ser y no pudo ser, con las imágenes, palabras e iconos que acompañaron su historia de un par de siglos, elementos que permitan una elaboración del duelo que no sea resignada sino que abra las puertas a una recuperación del leguaje del futuro? Es ante esta reflexión que nos sitúa Traverso. Y además lo hace en un momento especialmente acuciante porque la mutación del capitalismo triunfante de la guerra fría hacia un capitalismo financiero y digital global —ajeno a la materialidad del capitalismo industrial, que se había encarnado en un espacio dado: el Estado nación— amenaza seriamente con la última herencia del proyecto ilustrado, el más noble ideal diseñado por el hombre, que daba sentido a la idea de emancipación definida por Kant como la capacidad de cada cual de pensar y

decidir por sí mismo.

A nadie se le oculta que la oleada reaccionaria de restauración del viejo orden que vive Occidente representa un ensayo de construcción de una pasarela de la democracia liberal al autoritarismo posdemocrático, para poder gobernar unas sociedades en que la desigualdad reina sin control y los poderes políticos son incapaces de poner límites a los poderes económicos. Y la izquierda está en Babia, encallada en la melancólica reconstrucción del luto. A este estado de espíritu apela Enzo Traverso, evocando a algunos de los grandes referentes del pensamiento de izquierdas, con Marx y Benjamin como principales anclajes, en un ejercicio terapéutico para volver a mirar de cara el futuro y dar al progreso un sentido emancipatorio, rompiendo una vez más con el sentido cíclico de la historia que amamanta al conservadurismo.

Y en esta búsqueda me gustaría aportar dos constataciones. Una mirando al pasado; otra, al futuro. Sobre el pasado, Traverso apunta a la cuestión del sentido trágico de la vida. Y creo que este es una elemental determinante en el fracaso el comunismo. Cuesta encontrar en Marx —salvo en algunos pasajes muy concretos, por ejemplo, del *Manifiesto*— esta dimensión estructural de la condición humana. Es lo trágico que deriva de la peculiar debilidad de un ser tan contingente lo que realmente hace comunidad. Y la pérdida de vista de este horizonte (que en el fondo significa empatía y reconocimiento) conduce inexorablemente a la pérdida de la noción de límite, con la cual desaparece la condición de persona —o de ciudadano, si se prefiere—, convertida en prescindible componente de un todo superior.

La segunda cuestión tiene que ver con la propia idea de poder. La historia del comunismo no significó una subversión de las estructuras de poder sino una radicalización de sus tendencias autoritarias. Y si no se quieren repetir fracasos y frustraciones, hay que empezar por afrontar esta cuestión articular de la especie humana: ¿qué es el poder? ¿Qué es esta diferencia de potencial inmanente a cualquier relación entre personas o grupos de personas? A mi parecer, en este momento, solo la revolución feminista representa una verdadera subversión del poder: apuntando a aquello que le es esencial, la dimensión patriarcal, forma común a todos los poderes políticos de este mundo. La democracia debía ponerle algunos límites, pero no basta. Si

queremos conseguir que el proceso civilizatorio avance, es necesario provocar su mutación.

Traverso realiza a la vez una vibrante incitación a no abandonar la ilusión emancipatoria de la izquierda, a rescatar aquellas cosas que han quedado injustamente hundidas en el desastre, pero sobre todo a salir del atolladero mirando al futuro y no dejándose aprisionar por el pasado, que es cuando la melancolía se hace crónica como patología. Y, al mismo tiempo, el libro es una visita, a veces emocionante, a personas y momentos de la mejor tradición progresista.

JOSEP RAMONEDA

Para Michael Löwy

AGRADECIMIENTOS

ALGUNOS de los capítulos de este libro ya se han publicado, en una versión más breve, en diferentes lenguas. Las ideas desplegadas en la introducción se presentaron y discutieron por primera vez en 2011 en la Cornell University bajo los auspicios de las Mellon Lectures, y luego en el Instituto Nicos Poulantzas de Atenas, en 2014. Me gustaría recordar con afecto a Stavros Konstantakopoulos, recientemente fallecido, que me presentó en esa última oportunidad. Los conceptos claves del capítulo II se publicaron en francés, en una versión mucho más breve, con el título de "Marxisme et mémoire. De la téléologie à la mélancolie" *(Le Portique. Revue de Philosophie et de Sciences Humaines*, versión en línea, núm. 32: "Sciences sociales et marxisme", 2014), artículo después traducido al castellano.* Una primera versión del capítulo IV apareció con el título "Bohemia, Exile and Revolution. Notes on Marx, Benjamin and Trotsky" *(Historical Materialism,* vol. 10, núm. 1, 2002, pp. 123-153). Algunas ideas del capítulo V se incluyeron inicialmente en un pequeño artículo titulado "Marx et l'Occident" *(Europe. Revue Littéraire Mensuelle,* vol. 89, núm. 988-989: "Marx et la culture", agosto-septiembre de 2011, pp. 152-163). El capítulo VI se publicó en una versión breve como introducción a Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *Correspondance. 1928-1940* (París, La Fabrique, 2002), y se incluyó luego en mi libro *La pensée dispersée. Figures de l'exil judéo-allemand* (París, L. Scheer, col. Lignes, 2004), así como en sus traducciones italiana y castellana: *Cosmopoli. Figure dell'esilio ebraico-tedesco* (Verona, Ombre Corte, 2004) y *Cosmópolis. Figuras del exilio judeo-alemán* (trad. de Silvana Rabinovich, México, Universidad Nacional Autónoma de México y Fundación Cultural Eduardo Cohen, 2004). Una versión alemana, "Eine Freundschaft im Exil. Der Briefwechsel zwischen Adorno und Benjamin", se publicó en una

compilación sobre el exilio intelectual editada por Elfi Müller, *Fluchtlinien des Exils* (Münster, Unrast, 2004, pp. 55-88). Esbocé algunas de las ideas del capítulo VII en mi prefacio —"La concordance des temps. Daniel Bensaïd et Walter Benjamin"— a la segunda edición de Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin sentinelle messianique. À la gauche du possible* (París, Les Prairies Ordinaires, 2010, pp. 7-25), así como en "Daniel Bensaïd between Marx and Benjamin" *(Historical Materialism*, vol. 24, núm. 4, 2016, pp. 170-191). He repensado, ampliado y reescrito todos estos textos para incluirlos en el presente volumen, donde asumen una nueva dimensión a veces ausente en su forma original.

Este libro es el resultado del seminario de posgrado "Left Melancholy", que dicté en la Cornell University durante el otoño de 2014. Me gustaría agradecer a los numerosos estudiantes de posgrado que asistieron a él por sus preguntas, observaciones críticas y sugerencias, que contribuyeron a enriquecer y aclarar mis pensamientos sobre el tema. Algunos capítulos se discutieron en seminarios y conferencias dictados en diferentes universidades de Europa, América Latina y Estados Unidos. Sin esos momentos de discusión crítica, el libro nunca se habría escrito. Así, tengo una profunda deuda con todos los colegas y amigos que los hicieron posibles, y quiero expresarles mi gratitud: Noël Barbe, de la École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS) de París; Enrico Donaggio y Diego Guzzi, del Istituto Antonicelli de Turín; Eli Müller, de Jour Fixe de Berlín; Natalie Melas y Paul Fleming, de la Cornell University de Ithaca; Horacio Tarcus, del Centro de Documentación e Investigación de la Culturas de Izquierdas (CeDInCi) de Buenos Aires; Esther Cohen, de la Universidad Nacional Autónoma de México, y Fernando Matamoros, de la Universidad de Puebla. Federico Finchelstein y Eli Zaretsky, de la New School for Social Research, plantearon muchas y fructíferas observaciones críticas en relación con el manuscrito e hicieron sugerencias sumamente valiosas. Mi interés en la melancolía tuvo sus probables inicios en un libro escrito por Michael Löwy y Robert Sayre a comienzos de la década de 1990, *Révolte et mélancolie. Le romantisme à contre-courant de la modernité* (París, Payot, 1992), traducido al inglés como *Romanticism against the Tide of Modernity* (Durham, Duke

University Press, 2001),** que me introdujo en la dimensión melancólica del pensamiento revolucionario. Esta es apenas una de mis muchas deudas intelectuales con Michael, quien, espero, ha de percibir en las páginas de este libro una resonancia de sus propios escritos. Por otra parte, quiero mencionar con gratitud a Nicolas Bujalski, mi asistente de investigación en Cornell, que revisó el manuscrito en su totalidad y trató de dar una forma elegante a mi pobre inglés. Las fotografías relacionadas con Portbou no podrían haberse incluido sin la invalorable ayuda de Jordi Font Agulló, director del Museu Memorial de l'Exili (MUME) de La Jonquera, que accedió con rapidez a mi pedido; Sophie Bensaïd, por su lado, proporcionó las fotos de Daniel para este libro: mi agradecimiento a ambos. En la Columbia University Press el libro se benefició enormemente de la crítica y los consejos de dos lectores anónimos, así como de la cuidadosa corrección del manuscrito a cargo de Robert Demke; mis editoras Wendy Lochner y Christine Dunbar fueron un apoyo constante desde el comienzo, y Amy R. Allen aceptó incluir el volumen en su maravillosa colección, al lado de muchos autores por quienes siento una gran admiración: muchas gracias a todos ellos.

---

* Enzo Traverso, "Marxismo y memoria. De la teleología a la melancolía", trad. de Silvia Nora Labado, en Patricia Flier y Daniel Lvovich (comps.), *Los usos del olvido. Recorridos, dimensiones y nuevas preguntas,* Rosario, Protohistoria, 2014, pp. 25-38. [N. del T.]

** *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad,* trad. de Graciela Montes, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009. [N. del T.]

PREFACIO

EL OBJETIVO de este libro es investigar la dimensión melancólica de la cultura de izquierda durante el siglo pasado. La izquierda de la que me ocuparé no se define en términos meramente *topológicos* (los partidos situados en el lado izquierdo del espacio político e institucional), de conformidad con el punto de vista convencional de las ciencias políticas, sino más bien en términos *ontológicos:* los movimientos que lucharon por cambiar el mundo con el principio de la igualdad en el centro de su programa. Su cultura es heterogénea y abierta, en cuanto incluye no solo una multitud de corrientes políticas sino también una pluralidad de tendencias intelectuales y estéticas. Por eso he decidido analizar teorías y testimonios (las ideas políticas y filosóficas volcadas en libros, artículos, cartas), sin excluir imágenes (desde carteles de propaganda hasta pinturas y películas). Dedico, claro está, un importante lugar al marxismo, que fue la expresión dominante de la mayoría de los movimientos revolucionarios del siglo XX. En otras palabras, este libro querría abordar la cultura de izquierda como una combinación de teorías y experiencias, ideas y sentimientos, pasiones y utopías. La memoria de la izquierda es un continente enorme y prismático hecho de victorias y derrotas, mientras que la melancolía es un sentimiento, un estado de ánimo y un campo de emociones. Así, el hecho de concentrarse en la melancolía de izquierda implica necesariamente ir más allá de las ideas y los conceptos.

A comienzos de la década de 1980, el crecimiento de la presencia de la memoria en el campo de las humanidades coincidió con la crisis del marxismo, que estuvo ausente del "momento memorial" característico del viraje del siglo XXI. La visión marxista de la historia implicaba una prescripción memorial: teníamos que inscribir los acontecimientos del pasado en nuestra conciencia histórica a fin de proyectarnos en el futuro. Se trataba

de una memoria “estratégica” de las luchas emancipatorias del pasado, una memoria orientada hacia el futuro. En nuestros días, el final del comunismo ha roto esa dialéctica entre pasado y futuro, y el eclipse de las utopías generado por nuestro tiempo “presentista” ha provocado la cuasi extinción de la memoria marxista. La tensión entre pasado y futuro se convierte en una suerte de dialéctica “negativa”, mutilada. En un contexto así, redescubrimos una visión melancólica de la historia como rememoración *(Eingedenken)* de los vencidos —Walter Benjamin fue su intérprete más significativo— que pertenece a una tradición marxista oculta. Este libro procura analizar esa mutación, esa transición de la utopía a la memoria.

Durante más de un siglo, la izquierda radical se inspiró en la famosa tesis XI de Marx sobre Feuerbach: hasta ahora, los filósofos se han limitado a interpretar el mundo, pero la cuestión es cambiarlo. Cuando, luego de 1989, quedamos “espiritualmente a la intemperie” y nos vimos obligados a admitir el fracaso de todos los intentos pasados de transformar el mundo, se pusieron en tela de juicio las ideas mismas con que habíamos tratado de interpretarlo. Y cuando, una década después, comenzó a circular la consigna “otro mundo es posible”, los nuevos movimientos que la proclamaban tuvieron que redefinir sus identidades intelectuales y políticas. Para ser más preciso, tuvieron que reinventarse —reinventar tanto sus teorías como sus prácticas— en un mundo sin un futuro visible, pensable o imaginable. No podían “inventar una tradición” como lo habían hecho antes de ellos otras generaciones de “huérfanos”. Este paso de una era de sangre y fuego que, a pesar de todas sus derrotas, seguía siendo descifrable a un nuevo tiempo de amenazas globales sin un desenlace previsible cobra un sabor melancólico. Sin embargo, esta melancolía no significa el refugio en un universo cerrado de sufrimiento y remembranza; es más bien una constelación de emociones y sentimientos que envuelven una transición histórica, la única manera en que la búsqueda de nuevas ideas y proyectos puede coexistir con la pena y el duelo por un reino perdido de experiencias revolucionarias. Ni regresiva ni impotente, esa melancolía de izquierda no debería eludir el peso del pasado. Es una crítica melancólica que, a la vez que está abierta a las luchas en el presente, no evita la autocrítica respecto de sus propios fracasos pasados; es

la crítica melancólica de una izquierda que no se ha resignado al orden mundial esbozado por el neoliberalismo, pero que no puede renovar su arsenal intelectual sin identificarse empáticamente con los vencidos de la historia, una gran multitud a la que, a fines del siglo XX, se une de manera inexorable toda una generación —o sus restos— de izquierdistas derrotados. Para ser fecunda, empero, esa melancolía necesita llegar a ser reconocible tras su desaparición durante las décadas anteriores, cuando la toma del cielo por asalto parecía ser la mejor manera de hacer el duelo por nuestros camaradas perdidos.

De tal modo, la ambición de este libro es repensar la historia del socialismo y el marxismo a través del prisma de la melancolía. Al explorar un pasado a la vez familiar y "desconocido" (por haber sido objeto de una represión), trataré de conectar los debates intelectuales con las formas culturales. Las huellas de la melancolía de izquierda pueden reconocerse y aprehenderse con mucha más facilidad en las múltiples expresiones de la imaginación socialista que en las producciones doctrinales y las controversias teóricas; además, estas últimas revelan nuevos significados cuando se las reconsidera a través de la imaginación colectiva que las acompañaba. En consecuencia, el libro pasa una y otra vez de los conceptos a las imágenes y de estas a aquellos sin establecer ninguna jerarquía entre ellos, puesto que los supone igualmente importantes en la formación y la expresión de la cultura de la izquierda. Desea conectarlos y captar sus resonancias, mostrando lo que muchas obras clásicas marxistas comparten con pinturas, fotografías y películas. En síntesis, trabajaré con una diversidad de fuentes que analizaré como "imágenes que piensan" *(Denkbilder),* según el concepto de Benjamin. No me guía la intención de construir un monumento ni escribir un epitafio, sino la de explorar un paisaje de la memoria multiforme y a veces contradictorio. A diferencia del humanitarismo hoy dominante, que sacraliza la memoria de las *víctimas* y en su mayor parte pasa por alto o rechaza sus compromisos, la melancolía de izquierda siempre se concentró en los *vencidos.* Percibe las tragedias y las batallas perdidas del pasado como un peso y una deuda, que también son una promesa de redención.

Los siete capítulos que componen el libro exploran esta constelación

melancólica desde diferentes perspectivas: mediante el esbozo de los rasgos de una cultura izquierdista de la derrota (capítulo I); la descripción de una concepción marxista de la memoria (capítulo II); la construcción de una visión del duelo a partir de pinturas y películas (capítulo III), y la investigación de la tensión entre el éxtasis y la pena que da forma a la historia de la bohemia revolucionaria (capítulo IV). Algunos capítulos se concentran en figuras específicas que resumen diferentes formas de melancolía de izquierda. De Marx a Benjamin, pasando por Gustave Courbet y el joven Trotski exiliado en Viena, el intento de "conquistar para la revolución las energías de la embriaguez" —así Benjamin sobre el surrealismo— se fusionó en una singular ósmosis con la desesperación de la derrota y la existencia paria de marginales estéticos y políticos. Los últimos tres capítulos se ocupan de encuentros productivos, conflictivos, tardíos o malogrados entre pensadores marxistas, y revelan los caminos a través de los cuales cobró forma la melancolía de izquierda. Por un lado, la melancolía de Benjamin trató de enunciar una nueva visión de la historia como catástrofe con una reinterpretación mesiánica del marxismo como agencia política y posible redención; por otro, la pena de Adorno —"ciencia melancólica", según sus propias palabras— adoptó simplemente una postura contemplativa de crítica dialéctica resignada al advenimiento de la reificación universal (capítulo V). En ruptura con una visión eurocéntrica, hegeliana y marxista de Occidente como destino del mundo, C. L. R. James estuvo atento a las señales de una revuelta creciente contra el colonialismo, mientras Adorno contemplaba estoicamente las ruinas producidas por la "autodestrucción de la razón" (capítulo VI). Para terminar, este libro sigue las huellas del incandescente encuentro intelectual entre el filósofo francés Daniel Bensaïd y Walter Benjamin, una fructífera y creativa "reunión" que revela una resonancia entre dos cruciales puntos de inflexión del siglo XX —1940 y 1990—, a través de una visión de la historia basada en la idea de rememoración (capítulo VII). Tras la caída del Muro de Berlín, los rebeldes que quedaban de los años sesenta y setenta dieron con una visión de la historia engendrada por las derrotas de los años treinta, un encuentro que tuvo lugar bajo el signo de la melancolía política.

París e Ithaca (Nueva York), diciembre de 2015

INTRODUCCIÓN.
INQUIETANTES PASADOS SIN UTOPÍAS

> En la carrera del siglo entre socialismo y barbarie esta ha tomado varios cuerpos de ventaja. Ingresamos al siglo XXI con menos esperanza de la que tenían nuestros abuelos en los umbrales del siglo XX.
>
> DANIEL BENSAÏD, *Jeanne de guerre lasse* (1991)

VIRAJE HISTÓRICO

En 1967, al reconstruir la extensa trayectoria de los usos de *historia magistra vitae,* la frase de Cicerón, Reinhart Koselleck destacaba su agotamiento a fines del siglo XVIII, cuando el nacimiento de la idea moderna de progreso remplazó a la vieja visión cíclica de la historia. El pasado dejaba de aparecer como un inmenso reservorio de experiencias de las que los seres humanos podían extraer lecciones morales y políticas. A partir de la Revolución Francesa, el futuro tuvo que inventarse y no deducirse de acontecimientos pasados. La mente humana, señalaba Koselleck citando a Tocqueville, "deambulaba en la oscuridad" y las lecciones de la historia se tornaban misteriosas o inútiles.[1] Sin embargo, el final del siglo XX pareció rehabilitar la fórmula retórica de Cicerón. La democracia liberal asumió la forma de una teodicea secular que, en el epílogo de una centuria de violencia, incorporaba las lecciones del totalitarismo. Por un lado, los historiadores señalaban los innumerables cambios que se habían producido en una época turbulenta y, por otro, los filósofos anunciaban el "fin de la historia". El hegelianismo optimista de Fukuyama ha sido criticado,[2] pero el mundo surgido del final de la Guerra Fría y el derrumbe del comunismo era desesperadamente uniforme.

El neoliberalismo invadió el escenario; nunca, desde la Reforma, una única ideología había establecido una hegemonía global tan generalizada.[3]

El año 1989 marca una ruptura, un *momentum* que cierra una época e inaugura otra. El éxito internacional de la *Historia del siglo XX* de Eric Hobsbawm (1994) obedece, ante todo, a su capacidad de inscribir en una perspectiva histórica más amplia la percepción, largamente compartida, del final de un ciclo, de una época y, en definitiva, de un siglo.[4] Por su carácter inesperado y disruptivo, la caída del Muro de Berlín cobró de inmediato la dimensión de un *acontecimiento,* un viraje epocal que excedía sus causas, abría nuevos escenarios y proyectaba de improviso al mundo en una impredecible constelación. Como todos los grandes acontecimientos políticos, modificó la percepción del pasado y generó una nueva imaginación histórica. El derrumbe del socialismo de Estado despertó una oleada de entusiasmo y, durante breve tiempo, grandes expectativas en relación con la posibilidad de un socialismo democrático. Sin embargo, la gente comprendió con mucha rapidez que lo que había caído hecho pedazos era toda una representación del siglo XX. Una ominosa sensación invadió a las personas de izquierda, integrantes de una multitud de corrientes, incluidas muchas tendencias antiestalinistas. Christa Wolf, la más famosa escritora disidente de la ex-República Democrática Alemana, describió ese extraño sentimiento en *La ciudad de los ángeles,* su relato autobiográfico: había quedado espiritualmente sin techo, exiliada de un país que ya no existía.[5] Junto a la oficial y ya desacreditada "historia monumental" del comunismo, había un relato histórico diferente, creado por la Revolución de Octubre, en el cual se habían inscripto muchos otros acontecimientos epocales, desde la Guerra Civil española hasta la Revolución Cubana y Mayo del 68. Según este enfoque, el siglo XX había experimentado un lazo simbiótico entre la barbarie y la revolución. Tras la conmoción de noviembre de 1989, sin embargo, ese relato se desvaneció, enterrado bajo los restos del Muro de Berlín. La dialéctica del siglo XX estaba rota. En vez de liberar nuevas energías revolucionarias, el derrumbe del socialismo de Estado parecía haber agotado la trayectoria histórica del propio socialismo. La historia entera del comunismo quedaba reducida a su dimensión totalitaria, que aparecía como

una memoria colectiva transmisible. Este relato, desde luego, no se inventó en 1989; existía desde 1917, pero ahora se convertía en una conciencia histórica compartida, una representación dominante e indiscutida del pasado. Tras haber ingresado al siglo XX como una promesa de liberación, el comunismo salió de él como un símbolo de alienación y opresión. Las imágenes de la demolición del Muro de Berlín aparecen, a posteriori, como un reverso de *Octubre,* de Eisenstein: el filme de la revolución se había "rebobinado" definitivamente. De hecho, cuando el socialismo de Estado se hundió, la esperanza comunista ya estaba agotada. En 1989, su superposición engendró un relato transmisible de ambos, donde la revolución quedaba subsumida en el relato del totalitarismo.

Reinhart Koselleck definió como un *Sattelzeit* —un "tiempo encabalgado", un tiempo de paso— el período transcurrido entre la crisis del Antiguo Régimen y la Restauración. En esa era de transición, llena de cataclismos, surgió una nueva forma de soberanía basada en la idea de la nación, que durante un breve tiempo borró los regímenes dinásticos europeos, cuando una sociedad de individuos remplazó a una sociedad de órdenes. Las palabras cambiaron de significado y finalmente apareció una nueva concepción de la historia como un "colectivo singular" que incluía tanto un "complejo de acontecimientos" cuanto un relato significativo (una especie de "ciencia histórica").[6] ¿El concepto de *Sattelzeit* nos ayuda a comprender las transformaciones del mundo contemporáneo? Cabe sugerir que, *toutes proportions gardées,* los años transcurridos entre fines de la década de 1970 y el 11 de septiembre de 2001 fueron testigos de una transición cuyo resultado fue un cambio radical de nuestros puntos de referencia generales y nuestro paisaje político e intelectual. En otras palabras, la caída del Muro de Berlín simboliza una transición en la cual se fusionan unas con otras formas viejas y nuevas. No fue un mero renacimiento de la vieja retórica anticomunista. Durante esos veinticinco años, mercado y competencia —las piedras angulares del léxico neoliberal— se convirtieron en los fundamentos "naturales" de las sociedades postotalitarias. Colonizaron nuestra imaginación y dieron forma a un nuevo *habitus* antropológico, como los valores dominantes de una nueva "conducción de la vida" *(Lebensführung)*

frente a la cual el viejo ascetismo protestante de una clase burguesa guiada por la ética —conforme al clásico retrato de Max Weber— parece un vestigio arqueológico.[7] Los puntos extremos de ese *Sattelzeit* son la utopía y la memoria. Ese es el marco político y epistémico del nuevo siglo abierto por el final de la Guerra Fría.

En 1989 las "revoluciones de terciopelo" parecieron remontarse a 1789, pasando por encima de dos siglos de lucha por el socialismo. La libertad y la representación política se mostraban como su único horizonte, de conformidad con un modelo de liberalismo clásico: 1789 opuesto tanto a 1793 como a 1917, e incluso 1776 opuesto a 1789 (libertad contra igualdad).[8] Históricamente, las revoluciones han sido fábricas de utopías; han forjado nuevos imaginarios y nuevas ideas y despertado expectativas y esperanzas. Pero no fue eso lo que sucedió en el caso de las llamadas revoluciones de terciopelo. Al contrario, estas frustraron cualquier sueño anterior y paralizaron la producción cultural. Un brillante ensayista y dramaturgo como Václav Havel se convirtió en la pálida y triste copia de un estadista occidental una vez elegido presidente de la República Checa. Los escritores de Alemania Oriental eran extraordinariamente fructíferos e imaginativos cuando, sometidos al control sofocante de la Stasi, creaban novelas alegóricas que estimulaban el arte de leer entre líneas. Nada comparable apareció luego del *Wende.*[*] En Polonia, el viraje de 1989 provocó una ola nacionalista, y las muertes de Jacek Kuron y Krzysztof Kieslowski sellaron el final de un período de cultura crítica. En vez de proyectarse en el futuro, estas revoluciones crearon sociedades obsesionadas por el pasado. En todos los países de Europa Central aparecieron de manera simultánea museos e instituciones patrimoniales consagrados a recuperar el pasado nacional secuestrado por el comunismo soviético.

En tiempos más recientes, las revoluciones árabes de 2011 llegaron con rapidez a un punto muerto similar. Antes de que sangrientas guerras civiles en Libia y Siria las detuvieran, destruyeron dos odiadas dictaduras en Túnez y Egipto, pero no supieron cómo remplazarlas. Su memoria estaba hecha de derrotas: socialismo, panarabismo, tercermundismo y también fundamentalismo islámico (que no inspiró a la juventud revolucionaria).

Admirablemente autoorganizadas, estas revoluciones mostraron una pasmosa falta de liderazgo y una desorientación estratégica, pero sus límites no estaban en sus dirigentes o sus fuerzas sociales: son los límites de nuestra época. Esos levantamientos y movimientos de masas cargan con las derrotas de las revoluciones del siglo XX, cuyo peso abrumador paraliza la imaginación utópica.

Este cambio histórico afectó de manera inevitable al feminismo. El feminismo revolucionario había puesto profundamente en duda muchos supuestos del socialismo clásico —muy en particular su identificación implícita del universalismo con la visión y la agencia masculinas—, pero compartía con él una idea de emancipación proyectada en el futuro. Hacía hincapié en una concepción de la revolución como liberación global que trascendía la explotación de clase para encaminarse hacia una reconfiguración total de las relaciones de género y las formas de la vida humana. Redefinía el comunismo como una sociedad de iguales en la cual se abolían las jerarquías no solo de clase sino también de género, y donde la igualdad implicaba el reconocimiento de las diferencias. Su imaginario utópico anunciaba un mundo en que el parentesco, la división sexual del trabajo y la relación entre lo público y lo privado se reconfigurarían por completo. En la estela del feminismo, revolución socialista también significaba *revolución sexual,* el fin de la alienación corporal y la realización de los deseos reprimidos. El socialismo no se limitaba a designar un cambio radical de las estructuras sociales; también designaba la creación de nuevas formas de vida. Las luchas feministas solían vivirse como prácticas emancipatorias que anticipaban el futuro y prefiguraban una comunidad liberada. En la sociedad capitalista reclamaban el reconocimiento del género y la igualdad de derechos; dentro de la izquierda, criticaban el paradigma de la virilidad que daba forma a una concepción militarizada de la revolución, heredada del socialismo decimonónico y fortalecida por el bolchevismo durante la guerra civil rusa, y entre las mujeres creaban una nueva conciencia subjetiva. Es este conjunto de experiencias y prácticas lo que se lloró tras el fin del feminismo revolucionario. El derrumbe del comunismo fue acompañado —o, mejor, precedido— por el agotamiento de las luchas y

utopías feministas, que generaron sus formas peculiares de melancolía. Como la izquierda (y dentro de ella), el feminismo lloró su propia pérdida, una pérdida que combinaba el desvanecimiento del sueño de un futuro liberado y el final de las experiencias de transformación práctica. En la era posterior a la Guerra Fría, la democracia liberal y las sociedades de mercado proclamaron la victoria del feminismo con la consumación de la igualdad jurídica y la autodeterminación individual (la saga de la mujer empresaria). La caída de las utopías feministas dio origen a una diversidad de "políticas identitarias" regresivas y, en el mundo académico, al crecimiento de los estudios femeninos. A pesar de sus significativos logros académicos, estos últimos dejaron de considerar el sexo y la raza como marcadores de opresión histórica (contra los cuales luchaba el feminismo) y los transformaron en categorías inalterables e hipostasiadas —Rosi Braidotti las calificó de "metafísicas"—,[9] adaptadas a un reconocimiento mercantilizado de la otredad de género. Según Wendy Brown, eso significó considerar el género "como algo que puede doblarse, proliferar, perturbarse, resignificarse, mutar, teatralizarse, parodiarse, desplegarse, resistirse, imitarse, regularse… pero no emanciparse".[10]

Fin de las utopías

Así, el siglo XXI nació como un tiempo marcado por un eclipse general de las utopías. Esta es una gran diferencia que lo distingue de los dos siglos anteriores. Al inaugurar el siglo XIX, la Revolución Francesa definió el horizonte de una nueva era en la cual la política, la cultura y la sociedad iban a sufrir una profunda transformación. El año 1789 creó un nuevo concepto de revolución —ya no una rotación, según su significado astronómico original, sino una ruptura y una innovación radical—[11] y sentó las bases para el nacimiento del socialismo, que se desarrollaría con el crecimiento de la sociedad industrial. Al demoler el orden dinástico europeo —la "persistencia" del Antiguo Régimen—, la Gran Guerra dio a luz al siglo XX, pero este cataclismo también engendró la Revolución Rusa. Octubre de 1917 apareció

de inmediato como un acontecimiento grandioso y al mismo tiempo trágico que, durante una sangrienta guerra civil, dio origen a una dictadura autoritaria transformada con rapidez en una forma de totalitarismo. En simultáneo, la Revolución Rusa despertó una esperanza de emancipación que movilizó a millones de hombres y mujeres en el mundo entero. La trayectoria del comunismo soviético —su ascenso, su apogeo a fines de la Segunda Guerra Mundial y luego su declinación— modeló profundamente la historia del siglo XX. El siglo XXI, al contrario, se abre con el derrumbe de esta utopía.[12]

François Furet sacó esta conclusión al final de *El pasado de una ilusión,* con una "resignación" al capitalismo que muchos reseñadores se deleitaron en destacar: "La idea de *otra* sociedad se ha vuelto algo imposible de pensar y, por lo demás, nadie ofrece sobre este tema, en el mundo de hoy, ni siquiera el esbozo de un concepto nuevo. De modo que henos aquí, condenados a vivir en el mundo en que vivimos".[13] Sin compartir la satisfacción del historiador francés, el filósofo marxista Fredric Jameson formuló un diagnóstico similar, al señalar que hoy es más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo.[14] La utopía de un modelo nuevo y diferente de sociedad aparece como un deseo peligroso y potencialmente totalitario. En síntesis, los comienzos del siglo XXI coincidieron con la transición del "principio esperanza" al "principio de responsabilidad".[15] El "principio esperanza" inspiró las batallas del siglo pasado, de Petrogrado en 1917 a Managua en 1979, pasando por Barcelona en 1936 y París y Praga en 1968. Recorrió también sus más terribles momentos y alentó movimientos de resistencia en la Europa nazi. El "principio de responsabilidad" apareció cuando el futuro se ensombreció, cuando descubrimos que las revoluciones habían engendrado monstruos totalitarios, cuando la ecología nos hizo conscientes de los peligros que amenazan al planeta y comenzamos a pensar en el tipo de mundo que daremos a las futuras generaciones. Utilizando el famoso par conceptual elaborado por Reinhart Koselleck, podríamos formular este diagnóstico de la siguiente manera: el comunismo ya no es un punto de intersección entre un "espacio de experiencia" y un "horizonte de expectativa".[16] La expectativa ha desaparecido; la experiencia, por su parte, ha adoptado la forma de un campo de ruinas.

El filósofo alemán Ernst Bloch distinguía entre los sueños quiméricos y prometeicos que asediaban la imaginación de una sociedad históricamente incapaz de realizarlos (las utopías abstractas y compensatorias, como las aeronaves imaginadas en las sociedades tecnológicamente primitivas surgidas de la Edad Media) y las esperanzas anticipatorias que inspiraban una transformación revolucionaria del presente (las utopías concretas, como el socialismo en el siglo XX).[17] Hoy podríamos observar el desvanecimiento de los primeros y la metamorfosis de las segundas. Por un lado, a través de variadas formas, de la ciencia ficción a los estudios ecológicos, las distopías de una pesadilla futura hecha de catástrofes ambientales remplazaron el sueño de una humanidad liberada —un sueño peligroso en la era del totalitarismo— y confinaron la imaginación social en los estrechos límites del presente. Por otro, las utopías concretas de la emancipación colectiva se convirtieron en pulsiones individualizadas de consumo inagotable de mercancías. Desechando la "corriente cálida" de la emancipación colectiva, el neoliberalismo introdujo la "corriente fría" de la razón económica. Y de ese modo se produce la destrucción de las utopías debido a su *privatización* en un mundo reificado.[18]

Según Koselleck, el presente da su significado al pasado. Al mismo tiempo, este último ofrece a los actores de la historia una serie de experiencias sobre cuya base ellos pueden formular sus propias expectativas. En otras palabras, el pasado y el futuro interactúan, vinculados por un lazo simbiótico. En vez de ser dos continentes rigurosamente separados, están conectados por una relación creativa y dinámica. Sin embargo, en los comienzos del siglo XXI esta dialéctica del tiempo histórico parece agotada. Las utopías del siglo pasado han desaparecido y han dejado un presente cargado de memoria pero incapaz de proyectarse en el futuro. No hay a la vista ningún "horizonte de expectativa". La utopía parece una categoría del pasado —el futuro imaginado por un tiempo superado— porque ya no pertenece al presente de nuestras sociedades. La historia misma se muestra como un paisaje de ruinas, un legado viviente de dolor.

Algunos historiadores —François Hartog, entre ellos— caracterizan el régimen de historicidad surgido en la década de 1990 como *presentismo:* un

presente diluido y expandido que absorbe y disuelve en sí mismo tanto el pasado como el futuro.[19] El "presentismo" tiene una doble dimensión. Por un lado, es el pasado reificado por una industria de la cultura que destruye todas las experiencias transmitidas; por otro, es el futuro abolido por el tiempo del neoliberalismo: no la "tiranía de los relojes" descripta por Norbert Elias, sino la dictadura de la bolsa, un tiempo de aceleración permanente que —para utilizar las palabras de Koselleck— carece de una "estructura prognóstica".[20] Veinticinco años atrás, la caída del socialismo real paralizó y prohibió la imaginación utópica, lo que generó durante un tiempo nuevas visiones escatológicas del capitalismo como el "horizonte insuperable" de las sociedades humanas. Este tiempo ha terminado, pero aún no han aparecido nuevas utopías. Con ello, el "presentismo" se convierte en un tiempo suspendido entre un pasado indomeñable y un futuro negado, entre un "pasado que no pasa"[21] y un futuro que no puede inventarse ni predecirse (salvo en términos de catástrofe).

En tiempos recientes, el "presentismo", lejos de ser un diagnóstico histórico, se ha convertido en una suerte de manifiesto para algunos intelectuales de izquierda. Uno de ellos es el historiador del arte Timothy J. Clark, antiguo situacionista que, al reivindicar una especie de reformismo desencantado de cuño nietzscheano, sugiere una política realista que renuncie a toda utopía.

> No habrá futuro —juzga—, solo un presente en el cual la izquierda (siempre acosada y marginada, siempre —con orgullo— una cosa del pasado) lucha por acopiar el "material para una sociedad" que Nietzsche creía desaparecido de la tierra. Y esto no es quietismo, sino una receta para la política: una receta para una izquierda que pueda mirar el mundo a la cara.[22]

En un juicio de ese tipo, el límite entre el reconocimiento de la situación objetiva y la resignación a la derrota como un destino ineluctable de la izquierda poco menos que desaparece.

El siglo XXI generó un nuevo tipo de desilusión. Tras el "desencantamiento del mundo" anunciado por Max Weber hace cien años, cuando definió la modernidad como la era deshumanizada de la racionalidad

instrumental, hemos experimentado un segundo desencantamiento, traído por el fracaso de sus alternativas. Este callejón sin salida histórico es el resultado de una dialéctica paralizada: en vez de una negación de la negación —la trascendencia socialista del capitalismo de conformidad con la idea hegeliana (y marxiana) de *Aufhebung*—, observamos el fortalecimiento y la ampliación del capitalismo por obra de la demolición de sus enemigos. La esperanza blochiana del devenir humano —el "aún no" *(noch nicht)*— se abandona en beneficio de un eterno presente.[23] El fracaso del socialismo real no es, desde luego, el único origen de este cambio histórico. La utopía socialista estaba profundamente ligada a una memoria de los trabajadores que desapareció durante las últimas y cruciales décadas. La caída del comunismo coincidió con el fin del fordismo, esto es, el modelo de capitalismo industrial que había dominado el siglo XX. La introducción del trabajo flexible, móvil y precario, así como la penetración de modelos individualistas de competencia entre asalariados, erosionaron las formas tradicionales de sociabilidad y solidaridad. La aparición de nuevas formas de producción y el trastrocamiento del viejo sistema de grandes fábricas con una enorme concentración de fuerza laboral tuvieron muchas consecuencias: por una parte, afectaron profundamente a la izquierda tradicional, que vio puesta en entredicho su identidad social y política, y por otra, desarticularon los marcos sociales de la memoria de la izquierda, cuya continuidad quedó irremediablemente fracturada. El movimiento obrero europeo perdió tanto su base social como su cultura.

En simultáneo, la década de 1990 estuvo marcada por la crisis del "modelo de partidos" tradicional. Los partidos políticos de masas —que habían sido la forma dominante de la vida política luego de la Segunda Guerra Mundial, y cuyo paradigma eran los partidos de izquierda (tanto comunistas como socialdemócratas)— desaparecieron o declinaron. Con centenares de miles y a veces millones de afiliados, y profundamente arraigados en la sociedad civil, habían sido un gran vector de formación y transmisión de una memoria política colectiva. Los nuevos partidos "atrapatodo" que los remplazaron son aparatos electorales sin una identidad política fuerte. Socialmente descompuesta, la memoria de clase se desvaneció

en un contexto donde los trabajadores y las trabajadoras habían perdido toda visibilidad pública; se convirtió en una especie de memoria "marrana", es decir, una memoria oculta (tal como lo fue la del Holocausto apenas terminada la guerra), y la izquierda europea perdió tanto sus bases sociales como su cultura. El fracaso del socialismo real fue seguido por una ofensiva ideológica del conservadurismo, no por un balance estratégico de la izquierda.

La obsesión por el pasado que da forma a nuestro tiempo es la resultante de ese eclipse de las utopías: un mundo sin utopías mira inevitablemente hacia atrás. La aparición de la memoria en el espacio público de las sociedades occidentales es una consecuencia de ese cambio. Entramos al siglo XXI sin revoluciones, sin Bastillas ni ataques al Palacio de Invierno, pero tuvimos un sucedáneo estremecedor y horroroso el 11 de septiembre de 2001 con los ataques a las Torres Gemelas y el Pentágono, que difundieron terror en vez de esperanza. Despojado de su horizonte de expectativa, el siglo XX se muestra a nuestra mirada retrospectiva como una era de guerras y genocidios. Una figura antes discreta y modesta irrumpe en el centro de la escena: la *víctima*.[24] En su mayor parte anónimas y silenciosas, las víctimas invaden el estrado y dominan nuestra visión de la historia. Gracias a la calidad y la influencia de sus obras literarias, los testigos de los campos nazis y los gulags de Stalin se convirtieron en los íconos de esa centuria de víctimas. Tony Judt, que registra este *Zeitgeist*, termina su fresco de la Europa de posguerra con un capítulo dedicado a la memoria del continente, que lleva este emblemático título: "Desde la casa de los muertos".[25]

Esta empatía por las víctimas ilumina el siglo XX con una nueva luz, al introducir en la historia una figura que, a despecho de su omnipresencia, se había mantenido siempre en la sombra. En lo sucesivo, el pasado parece el paisaje contemplado por el Ángel de la Historia de Benjamin: un campo de ruinas que crece en forma incesante hacia el cielo. Sin embargo, el nuevo *Zeitgeist* está exactamente en las antípodas del mesianismo del filósofo judeoalemán: no hay ningún "tiempo del ahora" *(Jetztzeit)* que resuene con el pasado para realizar las esperanzas de los vencidos y garantizar su redención.[26] La memoria del gulag borró la de la revolución, la memoria del

Holocausto remplazó la del antifascismo y la memoria de la esclavitud eclipsó la del anticolonialismo: la rememoración de las víctimas parece incapaz de coexistir con el recuerdo de sus esperanzas, sus luchas, sus victorias y sus derrotas. Ya en 1990 varios observadores escribieron que, otra vez, era "medianoche en el siglo". Según el historiador mexicano Adolfo Gilly, la ofensiva neoliberal trató de "borrar la idea misma de socialismo de las mentes y los sueños de los seres humanos".[27]

El viraje de 1989 produjo un choque entre la historia y la memoria, al fusionar dos conceptos que, desde Maurice Halbwachs hasta Paul Ricœur y Aleida Assmann, los estudiosos habían separado rigurosamente a lo largo de todo el siglo XX. La "memoria histórica" existe: es la memoria de un pasado que aparece como definitivamente cerrado y ha entrado en la historia. En otras palabras, es el producto de la colisión entre memoria e historia que da forma a nuestro tiempo, una encrucijada entre diferentes temporalidades, el espejo de un pasado a la vez aún vivo en nuestra mente y archivado. La escritura de la historia del siglo XX es un acto de equilibrio entre ambas temporalidades. Por un lado, sus actores alcanzaron —como testigos— un estatus de fuente para los historiadores y, por otro, los estudiosos trabajan sobre una materia que interroga constantemente su experiencia vivida y desestabiliza su propio estatus. Libros como *Historia del siglo XX,* del marxista Eric Hobsbawm, y *El pasado de una ilusión,* del conservador François Furet, están en muchos aspectos en las antípodas, pero sus interpretaciones del siglo XX persisten en un recuerdo de sus acontecimientos que a menudo asume una forma autobiográfica similar.

En su libro póstumo *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas* (1969), Siegfried Kracauer sugirió la metáfora del exilio para describir el viaje del historiador. A su entender, el historiador es, como un exiliado o un "forastero" *(Fremde),* una figura de la *extraterritorialidad.*[28] Está dividido entre dos mundos: el mundo donde vive y el mundo que trata de explorar. Está suspendido entre ellos porque, a despecho de su esfuerzo por penetrar en el universo mental de los actores del pasado, sus herramientas analíticas y sus categorías hermenéuticas se han forjado en su propio tiempo. Esta brecha temporal implica a la vez trampas —ante todo la del anacronismo— y

ventajas, porque permite una explicación retrospectiva que no esté sometida a las coacciones culturales, políticas y también psicológicas correspondientes al contexto donde actúan los sujetos de la historia. Las narraciones y representaciones históricas del pasado se originan precisamente en esa brecha. La metáfora del exiliado es sin duda fecunda —el exilio sigue siendo una de las experiencias más fascinantes de la historia intelectual moderna—, pero hoy es necesario matizarla. Los historiadores del siglo XX —sobre todo los de izquierda que investigan la historia del comunismo y las revoluciones — son al mismo tiempo "exiliados" y "testigos", porque están profundamente implicados en los acontecimientos que constituyen el objeto de su investigación. No exploran un pasado remoto y desconocido, y la dificultad de su tarea radica en tomar distancia con respecto a un pasado reciente, un pasado que a menudo han vivido y observado y que aún ronda por su entorno. Su relación de empatía con los actores del pasado corre el riesgo permanente de ser perturbada por momentos inesperados de "transferencia" que se abran camino hacia la superficie en su mesa de trabajo y despierten la experiencia vivida y la subjetividad.[29] En otras palabras, vivimos en un tiempo en el cual los historiadores escriben la historia de la memoria, mientras que las sociedades civiles mantienen la memoria viva de un pasado histórico. Así, la exploración del multiforme planeta de la cultura de izquierda resulta en un ejercicio de crítica melancólica, un precario equilibrio entre historia y memoria.

TRES LUGARES DE LA REVOLUCIÓN

Una concepción común en la izquierda radical de las décadas de 1960 y 1970 describía la revolución mundial como un proceso desplegado en tres "sectores" distintos pero correlacionados. Un pensador marxista de esa época, el economista belga Ernest Mandel, escudriñó los vínculos dialécticos que entrelazaban los movimientos anticapitalistas de Occidente con las revueltas antiburocráticas en los países del "socialismo realmente existente" y las revoluciones antiimperialistas que se diseminaban por el Tercer Mundo.[30]

Entre la Revolución Cubana (1959) y el final de la guerra de Vietnam (1975), esta visión, más que un esquema abstracto o doctrinario, parecía una descripción objetiva de la realidad. Mayo del 68 fue el clímax de una oleada de movimientos radicales que estremecieron a muchos países de Europa Occidental, desde el "otoño caliente" italiano hasta la Revolución Portuguesa y el final del franquismo en España. En Checoslovaquia, la Primavera de Praga desafió abiertamente la dominación soviética y amenazó con contagiar a otros países "realmente socialistas". En América Latina, muchos movimientos guerrilleros siguieron —en su mayor parte con resultados trágicos— la experiencia cubana, pero hasta el golpe chileno del general Pinochet en 1973 el socialismo fue una opción para mañana más que un sueño vago proyectado en el futuro lejano. En Asia, el Vietcong infligió una derrota histórica a la dominación imperial estadounidense. La sensación de una convergencia creciente entre estas experiencias rebeldes, de una suerte de sincronía entre los "tres sectores de la revolución mundial", marcó de manera profunda a la juventud y transformó la idea y la práctica de la revolución. Probablemente por primera vez en la historia, apareció una cultura popular global que —mucho más allá de las ideologías y los textos políticos— adoptaba la forma de novelas, canciones, películas, peinados y ropas. En Italia, una canción del movimiento Lotta Continua, escrita en 1971 por Pino Masi, se tituló "L'ora del fucile" [La hora del fusil]. Basada en la melodía de "Eve of Destruction" [Víspera de la destrucción], de P. F. Sloan y Barry McGuire (1965), transformaba esta famosa canción pacifista en un llamado a la insurrección y describía un mundo revolucionario que estaba "explotando de Angola a Palestina". Tras enumerar los países que en esos momentos eran testigos de revueltas —desde las guerrillas latinoamericanas hasta las huelgas obreras en Polonia y los levantamientos de los guetos en Estados Unidos—, la canción terminaba con una pregunta retórica: "Y entonces, ¿qué más necesitas para entender, camarada,/ que la hora del fusil ha sonado?".[31]

Durante esos "años de lucha en las calles" marcados por las tensiones utópicas, la memoria no era un objeto de culto; antes bien, se integraba a las luchas. Auschwitz tuvo un papel significativo en el compromiso anticolonial de muchos activistas e intelectuales franceses. Durante la guerra de Vietnam,

el juicio de Núremberg fue un modelo del Tribunal Russell, que en 1967 reunió en Estocolmo a muchos intelectuales prominentes —de Jean-Paul Sartre a Isaac Deutscher, de Noam Chomsky a Peter Weiss— para denunciar los crímenes de guerra de Estados Unidos. La comparación entre la violencia nazi y el imperialismo estadounidense era un lugar común del movimiento contra la guerra.[32] La memoria se ponía en juego para combatir a los verdugos del presente, no para conmemorar a las víctimas del pasado. En su intervención, Sartre calificó las operaciones antiguerrilleras como un "completo genocidio", y Günther Anders, un filósofo judío que había estado exiliado en Estados Unidos, sugirió el traslado del tribunal a Auschwitz o Cracovia, un lugar sumamente simbólico.[33] Tanto en Occidente como en el Tercer Mundo, los recuerdos de la guerra iban a integrarse al compromiso político del presente. Como señaló pertinentemente Michael Rothberg con una cita de Aimé Césaire, era una especie de "efecto de contragolpe" *(un choc en retour).*[34] En Europa, la lucha contra el imperialismo se inscribía en la continuidad de los movimientos de resistencia al nazismo; en el sur, el nazismo se percibía —desde el *Discurso sobre el colonialismo* (1950) de Césaire— como una forma de imperialismo radical.

No obstante, durante la década de 1980 se produjo un gran cambio. La ola revolucionaria tuvo su epílogo en Managua en julio de 1979, en correspondencia con el traumático descubrimiento de los campos de la muerte camboyanos. En Europa, el Holocausto se convirtió en el núcleo de la memoria colectiva. El antifascismo quedó marginado de los recuerdos públicos y las víctimas comenzaron a ocupar el escenario de un nuevo paisaje conmemorativo. El legado del pasado dejó de interpretarse como una serie de experiencias de lucha y pasó a ser un fuerte sentido del deber en defensa de los derechos humanos. De improviso, las tres décadas de la Guerra Fría desaparecían de la memoria colectiva. En Francia, Mayo del 68 se convirtió en un cambio puramente cultural, una especie de carnaval en el cual, con su participación en un juego revolucionario, la juventud llevó a la sociedad del gaullismo a formas modernas de liberalismo e individualismo.[35] En Italia y Alemania, la década de 1970 pasó a ser los "años de plomo" *(anni di piombo),* con lo cual la revuelta de una generación quedaba reducida a la sola

dimensión del terrorismo.[36] En Alemania, comenzó a ser un lugar común la comparación de la izquierda radical de esa misma década con la *Hitlerjugend*.[37] La represión de los "años de lucha en las calles" fue también una forma de expiación por parte de una generación que repudiaba sus experiencias pasadas y asumía cargos de responsabilidad en gobiernos y otras instituciones de poder. Tras el naufragio de la revolución mundial, sus "tres sectores" se convirtieron en los campos de tres memorias diferentes de las víctimas, tres lugares distintos de duelo.

TRES MEMORIAS

Como señaló Dan Diner, la conmemoración de la victoria del 8 de mayo de 1945 es un observatorio interesante para explorar esta mutación del paisaje de la memoria a comienzos del siglo XXI.[38] Declarado feriado nacional en muchos países, este aniversario no tiene el mismo significado para el mundo occidental, Europa Oriental y África del Norte. Europa Occidental celebra la rendición incondicional del Tercer Reich a los Aliados como un acontecimiento de liberación, el punto de partida de una era de paz, libertad y democracia y la reconciliación de un continente que había estado envuelto en un conflicto fratricida. Con el paso del tiempo, los alemanes mismos adhirieron a esta visión del pasado y abandonaron su anterior percepción de la derrota del Tercer Reich como una humillación nacional a la que habían seguido, primero, la privación de su soberanía y, luego, la división de su país en dos Estados enemigos. En 1985, Richard von Weiszäcker, expresidente de la República Federal Alemana, definió el 8 de mayo, durante una charla que tuvo mucha repercusión, como el "día de la liberación", y veinte años después el canciller Gerhard Schröder participó, al lado de Jacques Chirac, Tony Blair, George W. Bush y Vladímir Putin, en la conmemoración del desembarco aliado en Normandía el 6 de junio de 1944. Se ratificaba así, y de manera definitiva, la adopción por parte de Alemania de una suerte de "patriotismo constitucional" de fuertes raíces occidentales.

En ese contexto, la memoria del Holocausto cumple el papel de un *relato*

unificador. Se trata de un fenómeno relativamente reciente —podríamos remontarlo a comienzos de los años ochenta—, conclusión de un proceso de recordación que atravesó diferentes etapas. En un principio, fue el silencio de los años de la posguerra; luego, la anamnesis de las décadas de 1960 y 1970 —provocada por el despertar de la memoria judía y un cambio generacional —, y, por último, la obsesión por la memoria de los últimos veinte años. Al cabo de un largo período de represión, el Holocausto volvió a la superficie en una cultura europea por fin liberada del antisemitismo (uno de sus principales elementos hasta la década de 1940). Todos los países de la Europa continental participaron de ese cambio, no solo Francia, que tiene la comunidad judía más grande fuera de Rusia, sino también Alemania, donde la continuidad con el judaísmo de los años anteriores a la guerra se había roto de manera radical. De un modo bastante paradójico, el lugar del Holocausto en nuestras representaciones de la historia parece crecer a medida que el acontecimiento se vuelve cada vez más remoto. Esta tendencia, claro está, no es irreversible y las cosas podrían cambiar con la muerte de los últimos sobrevivientes de los campos nazis. Sin embargo, hasta ahora domina el espacio conmemorativo de Occidente —tanto de Europa como de Estados Unidos—, donde el Holocausto se ha convertido en algo parecido a una "religión cívica" (es decir, según Rousseau, una creencia secular útil para unificar una comunidad dada).[39] El Holocausto permite la sacralización de los valores fundacionales de las democracias liberales —pluralismo, tolerancia y derechos del hombre—, cuya defensa asume la forma de una liturgia secular de recordación.

Sería un error confundir la *memoria colectiva* y la *religión cívica* del judeocidio: la primera es la presencia del pasado en el mundo de hoy; la segunda es una política de representación, educación y conmemoración. Enraizada en la formación de una conciencia histórica transnacional, la religión cívica del Holocausto es el producto de esfuerzos pedagógicos estatales. Dentro de la Unión Europea, procura crear la ilusión de una comunidad supranacional basada en valores éticos: una apariencia virtuosa que oculta de manera conveniente el enorme vacío democrático de una institución fundada, según los términos de su frustrado proyecto

constitucional, en una economía de mercado "sumamente competitiva", en la cual la única soberanía supranacional concreta es la encarnada por el banco central.

Como toda religión cívica, la memoria del Holocausto tiene sus ambigüedades. En Alemania, la creación de un monumento conmemorativo consagrado a los judíos asesinados *(Holocaust Mahnmal)* en el corazón de Berlín significó la realización de un cambio identitario de proporciones históricas. Los crímenes del nazismo pertenecen definitivamente a la identidad alemana, de igual modo que la Reforma o la *Aufklärung.* Alemania dejó de considerarse como un cuerpo colectivo étnico y se convirtió en una comunidad política donde el mito de la sangre y el suelo fue remplazado por una visión moderna de la ciudadanía. Al mismo tiempo, al "deber de recordar" el Holocausto, siguió una destrucción sistemática de las huellas de la República Democrática Alemana (RDA). La demolición del Palacio de la República (remplazado por la reconstrucción del castillo Hohenzollern) contrasta de manera pronunciada con la metódica restauración de viejas sinagogas, cementerios judíos y todos los sitios de la memoria del Tercer Reich. Era preciso borrar la memoria de la RDA (así como la del antifascismo).[40]

En la era de las víctimas, el Holocausto se torna el paradigma de la memoria occidental, los cimientos sobre los cuales debe levantarse la rememoración de otras formas antiguas o recientes de violencia y otros crímenes. Se manifiesta así la propensión a reducir la historia a un enfrentamiento binario entre verdugos y víctimas. Esta tentación no afecta exclusivamente a la rememoración de los genocidios, sino también la de experiencias históricas completamente diferentes; por ejemplo, la Guerra Civil española. Treinta años después, con una transición voluntariamente "amnésica" a la democracia, basada en el llamado pacto de olvido, los fantasmas del franquismo regresan.[41] El temor a caer otra vez en la violencia generó la represión del pasado —una represión no impuesta ni total, pero efectiva— que acompañó el advenimiento de la democracia. Hoy, dentro de la sólida democracia en la que se formó una nueva generación, la integración española a Europa también ha asumido una dimensión memorial con algunas

consecuencias paradójicas. En años recientes, los historiadores han investigado por extenso la violencia de la Guerra Civil y reconstruido sus formas, sus métodos y su ideología entre 1936 y 1939, identificando y cuantificando a las víctimas de ambos bandos. Por primera vez se investigó y describió con seriedad la historia de los campos de concentración de Franco. En el debate público, no obstante, este valioso trabajo de dilucidación del pasado no entorpece una nueva interpretación en la cual la rememoración de las víctimas no hace sino eclipsar el significado de la historia. Conforme a este enfoque, el conflicto entre democracia y fascismo —el modo en que la Guerra Civil española se percibió en Europa en los años treinta— se convierte en una secuencia de crímenes de lesa humanidad. Algunos historiadores hablan de un "genocidio" español, una erupción de violencia en la cual solo hubo perseguidores y víctimas.[42]

En el lado opuesto, Europa Oriental, el final de la Segunda Guerra Mundial no se celebra como un momento de liberación. Claro, en la Unión Soviética —y hoy en Rusia—, el aniversario de la rendición alemana se conmemoraba como el triunfo de la "Gran Guerra Patriótica". En los países que fueron ocupados por el Ejército Rojo, sin embargo, este aniversario señala la transición de una ocupación extranjera a otra. El fin de la pesadilla nazi coincidió con el comienzo de la larga noche de la hibernación soviética, un "secuestro" en virtud del cual Europa Central quedó separada de Occidente:[43] su verdadera "liberación" solo se produjo en 1989. Esto explica la violenta confrontación del verano de 2006 en Tallin, cuando los estonios se enfrentaron a los rusos en torno de un monumento dedicado a la memoria de los soldados del Ejército Rojo. Para los rusos, esa estatua celebra la Gran Guerra Patriótica; para la mayoría de los estonios, al contrario, es el símbolo de muchas décadas de opresión soviética.[44]

Hoy, en los países del exbloque soviético, el pasado se reexamina casi exclusivamente desde la óptica del nacionalismo. En Polonia se creó en 1998 un Instituto de Rememoración Nacional que, al postular una continuidad sustancial entre la ocupación nazi y la dominación soviética, presenta la historia del siglo XX como un largo martirio nacional y una noche totalitaria. Una visión similar de la historia nacional inspira la Casa del Terror de

Budapest, un museo dedicado a ilustrar la "lucha contra los dos sistemas más crueles del siglo XX", que por fortuna terminó con "la victoria de las fuerzas de la libertad y la independencia". En Kiev, el Parlamento sancionó en 2006 una ley por la cual se definían como un "genocidio del pueblo ucraniano" la colectivización soviética de la agricultura y la hambruna de los años treinta. Al asumirse como representantes de naciones víctimas, los gobiernos de Europa Central dejan un lugar marginal a la memoria del Holocausto, que aparece como una suerte de competidor y un obstáculo al cabal reconocimiento de su sufrimiento. Este contraste es paradójico, porque el exterminio de los judíos tuvo lugar, efectivamente, en esa parte del continente: era allí donde vivía la gran mayoría de las víctimas y donde los nazis crearon guetos y campos de la muerte. Los nuevos miembros de la Unión Europea parecen, con frecuencia, considerar el Holocausto como un objeto de duelo diplomático. Exhumando una imagen forjada por Heinrich Heine para caracterizar la conversión de los judíos en la Alemania decimonónica, Tony Judt presentó esas condolencias forzadas como un "billete de entrada a Europa", esto es, el precio que debía pagarse para obtener respetabilidad y mostrar sensibilidad por los derechos humanos.[45]

Durante la década de 1990, la guerra de Yugoslavia fue un punto de cruce entre las memorias occidental y oriental. El final de la Guerra Fría, diez años después de la muerte de Tito, produjo una explosión de nacionalismos que reactivó la memoria de la Segunda Guerra Mundial, con su cortejo de masacres, y movilizó los mitos ligados a una historia balcánica hecha de dominación imperial. En Croacia, los nacionalistas serbios lucharon contra los fantasmas de Ante Pavelic, y en Kosovo, contra los símbolos de los conquistadores otomanos. Por su parte, la Unión Europea descubrió las virtudes de un humanitarismo militar que encontraba en la memoria un excelente pretexto. El bombardeo de las ciudades serbias se convirtió en un deber a fin de redimir a las víctimas del gulag, no repetir los errores de Múnich y cosas por el estilo. Según Jürgen Habermas, las bombas de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (OTAN) eran un signo providencial del advenimiento de un derecho cosmopolita kantiano.[46]

En África del Norte, el aniversario del 8 de mayo de 1945 evoca otros

acontecimientos. Ese día las fuerzas coloniales francesas abrieron fuego contra muchos millares de nacionalistas argelinos que, durante la celebración de la derrota del nazismo en las calles de Setif, se negaron a retirar su bandera. La represión militar se extendió a otras ciudades y aldeas y el conflicto terminó con nuevas manifestaciones en las cuales los *indigènes* argelinos fueron forzados a hacer una reverencia a una bandera francesa como una forma de mostrar su sometimiento a las autoridades coloniales. Como resultado de la masacre, hubo entre quince mil y cuarenta y cinco mil víctimas, según se consulten fuentes francesas o argelinas.[47] Setif fue el punto de partida de una ola de violencia y represión militar en las colonias francesas, sobre todo en Madagascar, donde una insurrección se sofocó a sangre y fuego en 1947. En mayo de 2005, mientras los representantes de las grandes potencias occidentales celebraban el aniversario del final de la Segunda Guerra Mundial, el presidente de Argelia, Abdelaziz Buteflika, pidió oficialmente el reconocimiento del baño de sangre de Setif, calificando de "genocidio" el colonialismo y reclamando una indemnización a Francia.

La conmemoración de la victoria del 8 de mayo de 1945 es entonces una condensación de memorias enredadas. La historia del siglo XX asume un aspecto diferente según se la observe desde una perspectiva occidental, oriental o poscolonial. Los relatos históricos entrelazados por este aniversario son diferentes a pesar de su tropismo compartido hacia las víctimas del pasado, que es el rasgo dominante de la globalización de las memorias en los comienzos del siglo XXI. No se trata, por supuesto, de memorias monolíticas e incompatibles, y su pluralismo podría abrir espacios fructíferos de coexistencia, más allá de identidades nacionales y culturales cerradas. Hasta el día de hoy, empero, la diferencia de su eje —el Holocausto, el comunismo y el colonialismo— ilustra la tendencia a extraer "lecciones de la historia" más antagónicas que complementarias. La memoria global del comienzo del siglo XXI bosqueja un paisaje de sufrimientos fragmentados. Todavía no han aparecido en el horizonte nuevas esperanzas colectivas. La melancolía aún flota en el aire como el sentimiento dominante de un mundo agobiado bajo el peso de su pasado, sin un futuro a la vista. Occidente, Oriente y el Sur: los antiguos "tres sectores" de la revolución mundial se han convertido en tres

lugares de memorias heridas.

Espectros

En 1959, Theodor W. Adorno denunció la amnesia que, favorecida por un uso hipócrita de la noción de "elaboración del pasado" *(Aufarbeitung der Vergangenheit),* había afectado a Alemania Occidental (y a Europa). Esta formulación "altamente sospechosa", explicaba, no significaba "trabajar seriamente sobre el pasado, esto es, romper mediante una conciencia lúcida su poder de fascinar". Al contrario, significaba más bien "cerrar los libros sobre el pasado y, de ser posible, borrarlo incluso de la memoria".[48] Más de cincuenta años después, una amnesia similar afecta a nuestras culturas, donde dimensiones enteras del pasado —antifascismo, anticolonialismo, feminismo, socialismo y revolución— están enterradas bajo la retórica oficial del "deber de memoria".

En semejante paisaje de aflicción, el legado de las luchas por la liberación se ha vuelto casi invisible y adopta una forma espectral. Como explica el psicoanálisis, los espectros tienen una existencia póstuma, dedicada a asediar nuestros recuerdos de experiencias supuestamente terminadas, agotadas y archivadas. Habitan nuestra mente como figuras procedentes del pasado, como aparecidos etéreos separados de nuestra vida corpórea. En lo que es el esbozo de una tipología espectral, Giorgio Agamben señala un tipo particular de espectros, los "larvales", que "no viven solos sino, antes bien, buscan con obstinación a las personas que les han dado origen debido a su mala conciencia".[49] El estalinismo generaba esta clase de espectros "larvales". A diferencia de otros casos de restauración, como Francia después de junio de 1848 o tras la Comuna de 1871, el viraje de 1989 no podía ofrecer a los vencidos otra cosa que la memoria de un socialismo desfigurado, la caricatura totalitaria de una sociedad emancipada. No solo quedaba paralizada la memoria prognóstica del socialismo, sino que se censuraba el duelo mismo de la derrota. Las víctimas de la violencia y el genocidio ocupan el escenario de la memoria pública, en tanto que las experiencias revolucionarias asedian

nuestras representaciones del siglo XX como espectros "larvales". Sus actores vencidos yacen a la espera de la redención. Ya no son espectros que anuncian una "presencia por venir", como en el caso de Burke en 1790 y Marx y Engels en 1847. Tal como puntualizó Derrida veinte años atrás, revelan más bien "la persistencia de un pasado presente, el retorno de los muertos de los que el trabajo mundial de duelo no puede deshacerse".[50] Los fantasmas que hoy recorren Europa no son las revoluciones del futuro, sino las revoluciones derrotadas del pasado.

Siempre podemos consolarnos con el hecho de que las revoluciones nunca son "puntuales": llegan cuando nadie las espera. El escritor italiano Erri De Luca suscitó escandalizados comentarios cuando, hace poco, comparó el legado de los rebeldes años setenta con el destino trágico de Eurídice, la ninfa de la justicia en la mitología griega: no pudo ser salvada por su adorado esposo, Orfeo, que para rescatarla bajó al Hades, el reino de los muertos.[51] En esta alegoría, De Luca describe esos años setenta como una década invadida por un "Orfeo colectivo" que, enamorado de la justicia, toma las armas para conquistarla. Es significativo que, a diferencia de Marx, no compare la revolución con un asalto al cielo, sino más bien con un descenso al inframundo. La conquista del cielo y el viaje a través del Hades son los polos de la transición antes descripta, la de la utopía a la memoria, del futuro al pasado. La melancolía de izquierda no significa el abandono de la idea del socialismo o de la esperanza de un futuro mejor; significa repensar el socialismo en un tiempo en que su memoria está perdida, oculta y olvidada y necesita ser redimida. Esa melancolía no implica lamentar una utopía perdida, sino más bien repensar un proyecto revolucionario en una era no revolucionaria. Es una melancolía fecunda que, podríamos decir con Judith Butler, entraña el "efecto transformador de la pérdida".[52]

Uno de los ejemplos más significativos de un trabajo fructífero de duelo que, en vez de paralizar la acción, la estimula de manera autorreflexiva y consciente tiene que ver con las reacciones de los activistas gays frente a las consecuencias disruptivas del sida, una pandemia cuyo estallido coincidió con la caída del comunismo. En 1989, Douglas Crimp señaló que, lejos de promover la pasividad y favorecer el retiro en una esfera privada de

sufrimiento, este trauma inspiró una nueva forma de militancia, una militancia procedente del duelo, que abrevaba su fuerza *dentro* de la melancolía y el luto. Para muchos activistas gays que vivían con una sensación permanente de pérdida y sabían que pronto morirían y compartirían el mismo destino de los llorados, esto era un incitación a la acción. Muchos de los muertos eran jóvenes y los sobrevivientes se sentían solos, impotentes y despojados de sus amigos y amantes más cercanos. Su vida cambiaba. Necesitaban reconstruir una comunidad destruida, reinventar la amistad, el placer y las prácticas sexuales, aunque se sentían abrumados por las amenazas y rodeados por un entorno hostil y estigmatizante. Muchos de ellos estaban paralizados de miedo e internalizaban el estigma como un sentimiento de culpa, la pulsión de muerte transformada en autoagresión. El activismo gay que reaccionó ante esa pulsión de muerte en circunstancias tan trágicas —comparables en cierta medida a la caída del comunismo— era inseparable de la aflicción y el duelo. En vez de escapar a la melancolía, la canalizó hacia un fecundo trabajo de reconstrucción, creando centros médicos, brindando atención psicológica, defendiendo los derechos recién conquistados y reconstruyendo una red de asociaciones. Act Up fue el producto de una melancolía fructífera y política. El significado de esta experiencia, concluía Crimp, podría resumirse en una fórmula que refleja muy bien el espíritu de este libro: "Militancia, claro está, pero también duelo: duelo *y* militancia".[53]

---

* *Die Wende:* denominación del proceso que, aproximadamente entre mayo de 1989 y marzo de 1990, permitió a Alemania Oriental pasar del régimen socialista de partido único a la democracia parlamentaria y la economía de mercado ya vigentes en Alemania Occidental. [N. del T.]

I. LA CULTURA DE LA DERROTA

NAUFRAGIO CON ESPECTADOR

La historia del socialismo es una constelación de derrotas que lo alimentaron durante casi dos siglos. En vez de destruir sus ideas y aspiraciones, esas derrotas traumáticas, trágicas y a menudo sangrientas las consolidaron y legitimaron. La caída luego de un combate bien librado da dignidad a los vencidos y puede llegar a ser un motivo de orgullo. Los revolucionarios exiliados y desterrados conocieron con frecuencia la miseria y las privaciones y sin duda los sufrimientos de la pérdida, pero rara vez el aislamiento entre las personas que los rodeaban. Siempre ocuparon un lugar de honor dentro de los movimientos izquierdistas y socialistas, desde Heine, Marx y Herzen en el París decimonónico hasta los emigrados antifascistas en el Nueva York del siglo XX. La derrota sufrida por la izquierda en 1989, sin embargo, fue diferente: no se produjo tras una batalla y no generó orgullo alguno; puso fin a un siglo y resumió en sí misma una secuencia acumulativa de reveses que, repentinamente reunidos y condensados en un viraje histórico simbólico, se manifestaron abrumadores e intolerables. Tan gravosa fue esa derrota, que muchos de nosotros preferimos huir antes que enfrentarla. Nos golpeó como un búmeran dotado de una fuerza tan grande como la energía con que se lo había arrojado un siglo antes desde Petrogrado, Berlín y Budapest, y que había pasado sobre el planeta como un relámpago, de Pekín a La Habana y Lisboa. Lo que queda de esta centuria de "cielos tomados por asalto" es una montaña de ruinas, y no sabemos cómo comenzar la reconstrucción o si vale siquiera la pena hacerlo. La melancolía que se desprendió de tamaña derrota histórica —que ya se ha extendido a lo largo de toda una generación— es probablemente la premisa necesaria para reaccionar, hacer el duelo y preparar

un nuevo comienzo. En un principio, la reacción más difundida fue la evitación, expresión de una "incapacidad para hacer el duelo" *(Unfahigkeit zu trauern)* similar a la descripta por Alexander y Margarete Mitscherlich en su famoso ensayo de los años sesenta dedicado a la Alemania Occidental de la posguerra.[1] De manera análoga a esa búsqueda de pretextos para eludir el legado del nacionalsocialismo, el comunismo se ha borrado de distintas formas: o bien a través del cambio de nombres, o bien mediante el "olvido", la construcción de nuevas identidades miméticas o la elección entre las innumerables salidas propuestas por la mercantilización universal del capitalismo neoliberal. Como en Alemania, sin embargo, ese pasado no pasará y, en su inevitable retorno, nos forzará a hacerle frente.

Heredada de un siglo y resultado de un ciclo histórico en el cual la revolución tomó la forma del comunismo, esta melancolía crepuscular podría compararse con otras que la precedieron y compusieron una enorme galería de la pena. Las civilizaciones mesoamericanas destruidas por los caballos, las armas y los microbios traídos por los barcos de Cortés se expresaron a través de una multitud de lenguas que ya no existen o que carecen hoy de hablantes, como la evocada por Mario Vargas Llosa en su novela *El hablador;*[2] de manera similar, tras el Holocausto los poetas yidis escribieron en la lengua de un mundo desaparecido: es indudable que la melancolía ha inspirado una noble tradición intelectual. Como lo han puesto de relieve muchos historiadores, en el Renacimiento se sostenía que era una enfermedad judía.[3] Según Fernando Cardoso, estudiado por Josef Hayim Yerushalmi como uno de los representantes más destacados de la cultura marrana que floreció en el siglo XVII entre la España inquisitorial y los guetos italianos, la melancolía expresaba ante todo "la tristeza y el temor nacidos de las heridas de la opresión y el exilio".[4] Este fue también el motivo que, tres siglos después, impulsó a Erwin Panofsky, Raymond Klibansky y Fritz Saxl, tres eruditos del Warburg Institute que emigraron a Estados Unidos en la década de 1930, a consagrar a Saturno y la melancolía uno de sus trabajos más famosos.[5] Más a menudo, esta melancolía crepuscular de un pasado perdido tomó un sabor nostálgico, de la celebración del mito de los Habsburgo en las autobiografías y novelas de Stefan Zweig y Joseph Roth al dolor por el Imperio británico en

la prosa de sir Vidiadhar S. Naipaul. El paradigma de esta melancolía conservadora es sin duda Chateaubriand, el resignado y sublime narrador de la caída del Antiguo Régimen, que en 1802 dedicó un capítulo de *El genio del cristianismo* a la migración de las aves, comparada con la de los seres humanos. El exilio prescripto por la naturaleza, observaba el autor francés, es muy diferente del ordenado por el hombre. El ave no se marcha sola sino en una bandada, lleva consigo todos los objetos de su afecto y sabe que volverá: "Regresa por fin a morir a las orillas que la vieron nacer: reencuentra en ellas el río, el árbol, el nido, el sol de sus padres". El exiliado, al contrario, no sabe si volverá algún día a ver su hogar, porque "el destierro que lo ha arrojado fuera de su país parece haberlo arrojado fuera del mundo".[6] Distinguido representante de la emigración aristocrática que había combatido la Revolución Francesa, Chateaubriand escribió estas palabras al volver a París luego de ocho años de exilio. Había comprendido, algunas décadas antes que Tocqueville, que la ruptura revolucionaria era irreversible y la época del absolutismo estaba definitivamente acabada. Pero, a diferencia de Tocqueville, que se educó bajo la Restauración, él había vivido la caída del Antiguo Régimen como un actor, no como un espectador distante o un comentarista tardío.

Chateaubriand bien merece que se le aplique la metáfora del naufragio agudamente analizada por Hans Blumenberg en un famoso ensayo,[7] cuyo punto de partida es la descripción de un barco que se hunde en el segundo libro de *De Rerum Natura,* de Lucrecio: "Es grato, al tiempo que los vientos en mar abierto revuelven las aguas, contemplar desde tierra el esfuerzo de otro, no porque haya gusto y alegría en que alguien sufra, sino porque es grato ver de qué males uno se libra".[8] En tanto que Lucrecio describía la reacción del espectador de una catástrofe natural, Blumenberg traslada su metáfora a la historia y menciona el ejemplo de Goethe, que en 1806 visitó el devastado campo de batalla de Jena un día después de la victoria de Napoleón. Al mismo tiempo, cambia la metáfora al apelar a una cita de los *Pensamientos* de Pascal, que anuncia el espíritu de los tiempos modernos: ya no somos espectadores, estamos "embarcados" *(embarqués)*[9] y no podemos escapar ni contemplar desde un observatorio distante y seguro las

calamidades que nos rodean; somos parte y participamos de ellas. El alivio de quienes escaparon a la catástrofe y la observaron desde lejos es un privilegio que nos es desconocido. Somos nosotros los náufragos y tenemos que evitar ahogarnos y reconstruir nuestra nave hundida. En otras palabras, no podemos escapar a nuestra derrota ni describirla o analizarla desde afuera. La melancolía de izquierda es lo que queda después del naufragio; su espíritu da forma a los escritos de muchos de sus "sobrevivientes", garrapateados desde sus botes salvavidas al cabo de la tormenta.

El valor epistémico de la metáfora de Blumenberg, no obstante, permite al náufrago, incluso al que más "embarcado" está, adoptar por un momento —efímero pero crucial— una perspectiva distante de la caída que ha experimentado. Como Proust en *Del lado de Guermantes,* que vuelve a la casa de su abuela tras una larga ausencia y de improviso, frente a su retrato, siente que ve a una anciana tan desconocida para él como ella lo había sido para el fotógrafo que encuadró su imagen, el vencido melancólico puede contemplar su derrota desde un observatorio externo. Por un momento, apenas, es capaz de neutralizar su compromiso emocional con una experiencia agotada y escrutarla como el espectador de una fotografía. Una imagen apartada de su mundo familiar está, desde luego, emocionalmente mutilada e "irredenta", pero merece un abordaje iconológico, liberado de toda participación o identificación subjetivas, y ese distanciamiento puede ser epistemológicamente fructífero. Según Siegfried Kracauer, "la melancolía, como disposición interna, no solo hace parecer atractivos los objetos elegíacos, sino que acarrea otra consecuencia, más importante: favorece el autodistanciamiento", que es una premisa de la comprensión crítica.[10] En vez de profundizar un apego patológico a un pasado muerto y sepultado, esta visión melancólica nos posibilita superar un trauma padecido.

La izquierda vencida

Reinhart Koselleck, fundador de la historia conceptual, postuló la superioridad epistemológica de los vencidos en la interpretación del pasado:

“Si en el corto plazo son los vencedores quienes hacen la historia —escribió —, a largo plazo las ganancias históricas de conocimiento provienen de los vencidos”.[11] Los vencedores caen inevitablemente en una visión apologética del pasado, basada en un esquema providencial. Dos elocuentes ejemplos de esta reconstrucción histórica autosatisfecha, sugería Koselleck, fueron Johann Gustav Droysen, autor de una monumental historia de Prusia escrita entre 1855 y 1884, las décadas del ascenso de Alemania al rango de *Weltmacht,* y François Guizot, que publicó su historia de la civilización francesa en 1830, año en que la instauración de la Monarquía de Julio consagró el triunfo de su liberalismo conservador. Los vencidos, por el contrario, repiensan el pasado con una mirada aguda y crítica: “La experiencia de la derrota contiene un potencial epistemológico que trasciende su causa”.[12] Según Koselleck, el ejemplo más llamativo de esta segunda postura fue Karl Marx, que se refirió extensamente a las revoluciones del siglo XIX desde el punto de vista de las clases proletarias derrotadas. Su empatía con los vencidos era aún más profunda y fuerte por el hecho de que él mismo se sentía un socialista exiliado y un intelectual marginal.[13] De manera bastante sorprendente, Koselleck no cita en su artículo a Walter Benjamin, para quien la mirada empática dirigida a los vencedores —que tenía su epítome en Fustel de Coulanges, el historiador positivista francés— era precisamente “el método con el que el materialismo histórico ha roto”.[14] Una amplia corriente de la historiografía marxista —de la “historia desde abajo” de origen británico a los “estudios subalternos” indios— ha adoptado este fructífero enfoque metodológico. Edward P. Thompson describió la Revolución Industrial desde el punto de vista de las clases trabajadoras inglesas; Ranajit Guha, en su reinterpretación de la historia de la India colonial, buscó las “voces humildes” de los campesinos oprimidos y se apartó tanto de los colonizadores británicos como de las élites asimiladas indias.[15]

Koselleck tomó esta dicotomía entre vencedores y vencidos de Carl Schmitt, uno de sus mentores. En un breve texto escrito al final de la guerra, cuando era prisionero de los ejércitos soviético y estadounidense que ocupaban Alemania, Schmitt presentó a Tocqueville como un vencido e hizo hincapié en un vínculo esencial entre esa condición y su visión del pasado.[16]

La experiencia de la derrota forjó la agudeza de su perspicacia crítica y lo transformó en el historiador más importante del siglo XIX. En contra de la canonización liberal de Tocqueville como el heraldo de la democracia moderna, Schmitt lo consideraba un conservador lúcido, consciente de pertenecer a una clase derrotada. Tocqueville escribió sus obras sobre la Revolución Francesa como un representante de la aristocracia, un grupo social eclipsado por el ineluctable advenimiento de la democracia.[17] Había analizado por extenso ese cambio histórico en sus libros sobre América y todos sus textos estaban inspirados por una profunda y total resignación ante el irreversible proceso de la transformación democrática. Tocqueville, sugería Schmitt, era un conservador vencido que había renunciado al *katechon.*[18] Este concepto teológico, que significa "resistencia" —una fuerza que detiene, retiene o frena—, aparece en las cartas de Pablo a los tesalonicenses como el más poderoso obstáculo a la llegada del Anticristo, esto es, una era de impiedad y decadencia.[19] Hasta la Segunda Guerra Mundial, la teología política de Schmitt se había mantenido apegada a esa idea de *katechon.* En la tradición de Joseph de Maistre y Donoso Cortés, presentaba a Hitler como una especie de *katechon* secular opuesto al bolchevismo (la encarnación moderna del Anticristo). En 1946, sin embargo, él mismo se sintió vencido. Un vencido resignado, puesto que había perdido todas las ilusiones respecto del fascismo.

Dando vuelta la perspectiva de Schmitt, Koselleck la aplicó a Marx. En su huella, nos sería fácil establecer un paralelo entre Schmitt (o Tocqueville) y varios pensadores marxistas, en particular muchos miembros de la Escuela de Frankfurt. El propio Walter Benjamin sugirió esa inversión en una de sus tesis "sobre el concepto de historia", donde, adoptando el punto de vista de "un historiador educado en Marx", escribió el críptico pasaje siguiente: "El Mesías viene no solo como el redentor: viene como el vencedor sobre el Anticristo".[20] A diferencia de Benjamin, Theodor W. Adorno ya no creía en la revolución y, como Tocqueville, escribía como un vencido sin un *katechon.* De manera similar al historiador francés, un aristócrata que nunca había vivido bajo el Antiguo Régimen, Adorno no era bolchevique; el primero no había creído en la Restauración de De Maistre y el segundo no

confiaba en Lenin y Trotski. Adorno no se sentía atraído por la revolución y estaba estoicamente resignado al ineluctable advenimiento del totalitarismo (es decir, según su concepción, la reificación universal, fuera cual fuese su forma política). En sus escritos, la dialéctica negativa de la historia solo merece una crítica contemplativa, sin redención. No hay alternativa social o política a la dominación y aun la creación estética puede dar únicamente testimonio de las heridas infligidas a la humanidad por el eclipse de la civilización.[21] El progreso era una ilusión; la razón instrumental había agotado todas las potencialidades emancipatorias de la Ilustración y el pensamiento crítico ya no podía inspirar una acción política.

La definición que Guizot daba de Tocqueville —"un vencido que acepta su derrota"—[22] podría ser valedera para describir a Auguste Blanqui, la legendaria figura del socialismo decimonónico, al final de su vida. En 1872, un año después de la sangrienta represión de la Comuna de París, acontecimiento que había observado desde su prisión en la fortaleza de Toreau, Blanqui escribió su texto más enigmático, *La eternidad por los astros.* Al final de una larga y a veces ingenua meditación sobre la finitud del universo a pesar de su aparente inmensidad, describe el cosmos y la historia como una perpetua repetición de la misma estructura, que aprisiona a los seres humanos en una suerte de infierno ineluctable. Tras presentar el progreso como una idea falsa y afirmar su desconfianza hacia la agencia humana, Blanqui evoca en forma implícita la repetición eterna de la derrota. Este carácter inmutable de la naturaleza y la vida implica la reproducción ininterrumpida de la barbarie. La emancipación es ilusoria y su propia vida parece devorada en el naufragio de las revoluciones en las cuales ha estado incansablemente involucrado. Al redescubrir una visión cíclica de la historia, se retira en la melancolía y abandona toda esperanza en el futuro. Las últimas palabras de su texto suenan como una admisión desesperada del fracaso:

> Siempre y en todas partes, en el campo terrestre, el mismo drama, el mismo decorado en la misma estrecha escena, una humanidad ruidosa, infatuada de su grandeza, creyéndose el universo y viviendo en su prisión como en una inmensidad, para hundirse muy pronto con el globo que ha cargado con el más profundo desdén el peso de su orgullo. La misma monotonía, el mismo inmovilismo en los astros extraños. El universo se repite sin fin y piafa en el mismo lugar. La

eternidad interpreta imperturbablemente en el infinito las mismas representaciones.[23]

Este oscuro texto fascinó a Walter Benjamin, que lo leyó en una trágica coyuntura histórica tras el pacto germano-soviético de 1939, el estallido de la Segunda Guerra Mundial y la capitulación de Francia, el país donde vivía exiliado. Escrito diez años antes de *Así habló Zaratustra,* el libro de Blanqui era una poderosa visión del "eterno retorno" como una caída fatalista que sorprende por sus acentos nietzscheanos. "Esta resignación sin esperanza es la última palabra del gran revolucionario", señaló Benjamin, que llegaba a la conclusión de que el líder carismático de las revoluciones francesas del siglo XIX había renunciado finalmente a impugnar el orden establecido: "La terrible requisitoria que pronuncia contra la sociedad toma la forma de un sometimiento sin reservas a sus resultados".[24] La revuelta contra la dominación había probado ser un vano esfuerzo. Como ha señalado Miguel Abensour, el propio Benjamin permanecía en medio del campo magnético de Blanqui, desgarrado entre la melancolía y la revolución (o a la búsqueda, tal vez, de un vínculo dialéctico entre ellas).[25]

Blanqui era un combatiente y un pensador revolucionario. En sus recuerdos, Tocqueville esbozó su retrato con palabras sumamente despreciativas, que revelaban una especie de repugnancia física. A sus ojos, el jefe de las barricadas parisinas solo merecía el mayor de los desdenes. En años más recientes, los acentos tocquevillianos reaparecieron en un historiador marxista, Eric J. Hobsbawm. Para él, el siglo XX fue el siglo del comunismo, una experiencia histórica que, de manera similar a su predecesor aristocrático, consideró derrotada. Es inevitable una comparación con François Furet, un historiador tanto de la Revolución Francesa como del comunismo que se proclama tocquevilliano. Ambos profesaban un profundo desprecio mutuo. En un artículo escrito para la revista francesa *Le Débat,* Hobsbawm definió *El pasado de una ilusión* como un "producto tardío de la Guerra Fría", mientras que Furet consideraba la *Historia del siglo XX* como el vestigio de una ideología condenada por la historia.[26] De los dos, fue Furet el que reclamó el legado de las ideas de Tocqueville, pero quien exhibió el estilo más tocquevilliano fue sin duda Hobsbawm. El historiador francés

escribía con la arrogancia del vencedor; su colega británico, con un lápiz afilado por la conciencia de la derrota.[27] En tanto que el libro de Furet se ocupaba del ascenso y la caída del comunismo, Hobsbawm prestaba atención a la crisis y el renacimiento del capitalismo. Lisiado en 1914 a causa de la Gran Guerra, desafiado por la Revolución Rusa y debilitado por la Gran Depresión de 1929, el capitalismo fue capaz de recuperarse en las décadas de la posguerra y triunfó en 1990. *El pasado de una ilusión* celebra la victoria del capitalismo y la democracia liberal; la *Historia del siglo XX* cuenta una tragedia.[28] Según Hobsbawm, el comunismo fue brutal pero no podría haber sido diferente. Se derrumbó a causa de sus propias contradicciones y estaba condenado a fracasar desde el comienzo. No obstante, cumplió un papel histórico necesario porque salvó a la civilización y, finalmente, al propio capitalismo. Su vocación era sacrificial:

> Una de las ironías de este extraño siglo es que los resultados más duraderos de la Revolución de Octubre, cuyo objetivo era el derrocamiento mundial del capitalismo, hayan consistido en la salvación de su antagonista, tanto en la guerra como en la paz, al proporcionarle el incentivo —el miedo— para reformarse después de la Segunda Guerra Mundial y, gracias a la popularidad alcanzada por la planificación económica, suministrarle algunos de los procedimientos para su reforma.[29]

Durante la Segunda Guerra Mundial, el comunismo salvó a una humanidad amenazada por el nacionalsocialismo, que no habría sido derrotado sin la resistencia de la Unión Soviética. Tras la crisis económica de 1929, la Revolución Rusa apareció como una alternativa global y forzó al sistema capitalista a reformarse. El keynesianismo no sería entendible sin la Unión Soviética como contracara de la crisis capitalista. Tanto la experiencia del New Deal como la del Estado benefactor de las décadas de la posguerra se concibieron y llevaron a cabo como respuestas capitalistas al desafío comunista. Semejante amenaza, sin embargo, salvó al capitalismo. Hobsbawm abandonó la vieja visión teleológica marxista de la historia porque ya no creía en la consumación socialista de la historia humana. Furet elaboró una teleología liberal satisfecha al presentar el capitalismo y la democracia de mercado como el fin de la historia.

Con todo, el intento de Hobsbawm de historizar el comunismo fue apologético y melancólico a la vez. Presentaba la fundación de la Internacional Comunista en 1919 como un error porque había provocado una escisión irreversible en el movimiento socialista internacional. El comunismo soviético no podía tener éxito debido a sus premisas ilusorias. Sus rasgos autoritarios, revelados con claridad bajo el estalinismo (colectivización forzada con resultados catastróficos, campos de concentración, burocratización y una rigidez extrema del sistema político), terminaron por paralizar a la Unión Soviética. Citando a Plejánov, el filósofo menchevique opuesto a Lenin, Hobsbawm admitía que en la atrasada Rusia el socialismo no podía ser más que "un imperio chino teñido de rojo".[30] Reconocía las atrocidades de Stalin, a quien presentaba como un "autócrata de una ferocidad, una crueldad y una falta de escrúpulos excepcionales (algunos las calificarían de únicas)", pero agregaba de inmediato que en las primitivas condiciones de la Rusia zarista habría sido imposible modernizar e industrializar el país sin autoritarismo y violencia.[31] A sus ojos, "la tragedia de la Revolución de Octubre radicó precisamente en que solo podía producir este tipo de socialismo dirigista cruel y brutal".[32] En opinión de Hobsbawm, el impacto de la Revolución Rusa fue más grande y más profundo que el de la Revolución Francesa, su antecesora, que también había difundido en todo el planeta un mensaje universal. Tal como escribió en su autobiografía, "el sueño de la Revolución de Octubre", que había representado para su generación "la esperanza del mundo", siempre lo había habitado.[33] En el conflicto entre el Progreso y la Reacción que dio forma a la historia del siglo XX, concluía, el comunismo había estado en el lado bueno, como un movimiento radical perteneciente a la tradición de la Ilustración. Una visión tan binaria de los conflictos que atravesaron el siglo pasado puede parecer bastante simplista —a los ojos de Hobsbawm, el fascismo no podía ser un resultado de la "dialéctica de la Ilustración"—, pero le permitió inscribir la trayectoria del comunismo en una visión providencial de la historia. Había sido vencido y era consciente de su derrota, pero su lucha no era inútil ni equivocada.

Fiel a sí mismo, Hobsbawm siguió siendo un historiador marxista, aunque

un marxista sin un *telos* socialista (el comunismo había desempeñado el papel de un *katechon* contra el fascismo, pero había sido incapaz de derrocar al capitalismo). Tal vez fue justamente este Marx vencido y espectral, amputado de su dimensión revolucionaria, el que, a comienzos de la década de 1990, atrajo a Jacques Derrida. El marxismo no lo fascinaba cuando inspiraba revoluciones reales a lo largo y lo ancho del mundo; solo le resultaba aceptable como una esperanza mesiánica vacía o, según sus propias palabras, un *eskhaton* sin un *telos.*[34]

Dialéctica de la derrota

Un famoso poema de Brecht cuenta la historia del sastre de Ulm que en 1592, impulsado por su deseo de volar como un pájaro, construyó una rudimentaria máquina con dos alas. En defensa del orden natural (y religioso) de las cosas, el obispo dictaminó que los hombres no podían volar y desafió al sastre a probar lo contrario. Este último se arrojó desde una ventana de la catedral con sus rústicas alas y terminó aplastado contra el suelo. El obispo ganó el desafío —el orden natural no podía cambiarse—, pero varios siglos después los hombres fueron capaces de volar. El sastre de Ulm no era tan tonto: solo tenía una imaginación demasiado precoz. Hoy, su ridículo fracaso puede verse como el intento de un precursor.

Al recordar este poema de Brecht en su último libro, melancólicamente lúcido, Lucio Magri sugiere que el comunismo quizás experimente un destino similar.[35] Fracasó en el siglo XX, pero no podemos excluir la posibilidad de que su utopía se cumpla en el futuro. A largo plazo, las sociedades humanas no pueden existir sin utopías. A despecho de su formulación realista y desencantada, este juicio parece confortador: la historia del capitalismo está hecha de tragedias y sufrimientos humanos; ¿por qué debería ser diferente la historia del socialismo? En la década de 1920, el economista soviético Yevgueni Preobrazhenski sostuvo una idea similar al teorizar el proceso de "acumulación socialista primitiva" mediante una analogía con los horrores de los comienzos del capitalismo industrial.[36] La reflexión de Magri no era ni

ingenua ni optimista. No trataba de reducir la derrota del comunismo a una mera batalla perdida. En su libro expone ese acontecimiento como un viraje epocal que adopta los rasgos de la tragedia. ¿Qué queda de ese asalto al cielo? Casi nada, responde con severidad. Las llamadas revoluciones burguesas tuvieron consecuencias perdurables: la Revolución americana creó una constitución todavía valedera; la Revolución Francesa produjo la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano. Hoy sus legados constituyen un todo compartido de valores y principios. Tras las guerras napoleónicas, la Restauración europea no borró todas las conquistas sociales y políticas de 1789; en 1814 el absolutismo estaba acabado y la "persistencia del Antiguo Régimen" no impidió ni el ascenso del capitalismo industrial y financiero ni la aparición de sus élites burguesas.[37] La Revolución de Octubre tuvo consecuencias no tan profundas ni perdurables, puesto que ni sus relaciones de propiedad ni sus formas políticas sobrevivieron a ella. En tanto que la democracia soviética desapareció durante la guerra civil de los años veinte, la economía colectivista perduró hasta los años noventa, pero nada queda de ella en nuestros días. El socialismo pasó por el siglo XX como un meteoro sin demostrar ser una tendencia histórica y nadie podría sostener con seriedad que representaba el futuro. "El 'viejo topo' sigue cavando —escribe Magri—, pero está ciego y no sabe de dónde viene ni a dónde va: cava en círculos."[38] Justo después de la caída del Muro de Berlín, Perry Anderson formuló un pronóstico complementario: no excluía una posible redención del comunismo (como el triunfo del neoliberalismo tras un largo tiempo en el desierto) aun bajo formas diferentes, pero imaginaba con lucidez un posible olvido, un destino comparable a la desaparición de las comunidades indígenas creadas por los jesuitas en Paraguay entre los siglos XVII y XVIII.[39] El comunismo fracasó como proyecto ético y como proyecto político. A pesar de haber proclamado la emancipación de la humanidad, creó una nueva forma de despotismo: ¿por qué habría de sobrevivir a esa gigantesca heterogénesis de fines?

La postulación del olvido como un posible destino para el comunismo significa que su derrota a fines del siglo XX podría ser algo más que una batalla perdida: una guerra perdida, una derrota definitiva. En realidad, los

pensadores marxistas dispuestos a admitir esa posibilidad siempre han sido muy escasos. Desde luego, el camino al socialismo estaba sembrado de escollos, pero de todos modos la victoria final estaba asegurada. Y la historia de las revoluciones, desde luego, es una historia de derrotas, porque todas ellas han sido seguidas por restauraciones, virajes autoritarios y reacciones termidorianas, pero aprender los "rectos caminos" de los seres humanos es una tarea difícil. Podríamos extraer fácilmente de los escritos de Marx (y los marxistas) sobre la revolución —como una suerte de subtexto— una teoría de la derrota, que es un intento de exorcismo.

En *El 18 brumario de Luis Bonaparte,* obra escrita en 1852, justo después del golpe de Napoleón III en Francia, Marx destacaba una diferencia crucial entre las revoluciones burguesas y proletarias. Mientras que las primeras avanzan "arrolladoramente de éxito en éxito", escribía, las segundas (socialistas) "se interrumpen continuamente en su propia marcha, vuelven a lo que parece consumado para comenzar de nuevo".[40] Aprenden de sus propias derrotas, lo que les permite conocer mejor a sus enemigos, elegir a sus aliados, escoger sus armas y definir sus proyectos. Al mismo tiempo, esas derrotas no pueden abrumarlas, porque el futuro les pertenece: "La revolución social no puede tomar su poesía del pasado, sino únicamente del futuro".[41] Marx no negaba ni trivializaba la derrota de junio de 1848, que, según sus propias palabras, había paralizado a los trabajadores de París y los había "incapacitado para luchar por muchos años". La impotencia y la pasividad habían sido el resultado —"El proceso histórico debía proseguir, otra vez, por encima de sus cabezas"—,[42] pero ese revés no podía ser definitivo.

En mayo de 1871, no bien terminada la sangrienta represión de la Comuna de París, Marx escribió *La guerra civil en Francia,* un informe en el cual esa dialéctica de la derrota se reafirmaba aun con mayor claridad y fuerza:

> El suelo del que [el socialismo] crece es la propia sociedad moderna. Ninguna carnicería, por grande que sea, podrá extirparlo. […] Los obreros de París, con su Comuna, serán celebrados por siempre como los gloriosos heraldos de una nueva sociedad. Sus mártires tienen su lugar en el gran corazón de la clase obrera. En cuanto a sus exterminadores, la historia ya los ha condenado a una

eterna picota de la que ninguna plegaria de sus sacerdotes servirá para rescatarlos.[43]

La Comuna de París terminó en una masacre. Durante la llamada semana sangrienta, se ejecutó en las calles de la capital francesa a treinta y cinco mil personas en una campaña de represión sistemática que adoptó la forma de una carnicería de masas. Además, diez mil combatientes fueron deportados a Nueva Caledonia. En resumen, se asesinó o deportó a uno de cada treinta parisinos.[44] Siguió a la represión una campaña destinada a criminalizar a los trabajadores insurgentes. Tras los pasos de Zola y Lombroso, muchos escritores y estudiosos describieron la Comuna como una erupción o un resurgimiento atávico de la barbarie en medio de una sociedad civilizada. La dimensión de semejante derrota fue devastadora, pero no hizo vacilar la fe de Marx en el crecimiento histórico del socialismo. Tres décadas después había partidos socialistas de masas en todos los países europeos.

En sus grandes líneas, la interpretación que Marx hizo de la Comuna no difiere de la de muchos de sus actores. Jules Vallès, un representante de la bohemia socialista de París desde los años de la Segunda República, había tenido activa participación en ella como miembro elegido de su Consejo y editor de su diario más popular, *Le Cri du Peuple.* Exiliado en Londres durante casi diez años luego de haber escapado por milagro a la represión de la semana sangrienta de mayo de 1871, escribió una novela autobiográfica en tres volúmenes, *Jacques Vingtras,* cuya última parte, *El insurrecto* (1882), está dedicada a la Comuna. Publicada inicialmente por entregas en *La Nouvelle Revue* muy poco después de su regreso a París en 1880, cuando Vallès se benefició con la amnistía general promulgada por la Tercera República, esta novela comienza con una conmovedora descripción de una trágica derrota histórica, pero termina con una promesa de redención. El exergo del libro es una dedicatoria a los mártires de la Comuna: "A los muertos de 1871. A todos aquellos que, víctimas de la injusticia social, tomaron las armas contra un mundo mal hecho y formaron, bajo la bandera de la Comuna, la gran federación de los dolores *[la grande fédération des douleurs]*".[45] Tan melancólico como el principio es el final, que recuerda la violencia de la contrarrevolución pero incluye, no obstante, un mensaje de

esperanza. Tras escapar a la masacre, Vingtras cruza la frontera y, luego de echar una mirada al cielo francés, comienza un exilio concebido como un interludio entre dos momentos de una vida de lucha:

> Acabo de cruzar un arroyo que es la frontera. ¡No me atraparán! Y podré estar con el pueblo una vez más, si se lanza a las calles y lo empujan a la batalla. Miro el cielo por el lado donde siento que está París. Es de un azul crudo, con nubes rojas. Se diría que es un gran overol empapado de sangre.[46]

Las memorias de Louise Michel, otra figura carismática de la Comuna, están colmadas de tristeza y duelo. Michel escribió sus recuerdos autobiográficos en la primera mitad de la década de 1880, cuando, luego de regresar del exilio en Nueva Caledonia, pudo volver a participar en la vida política francesa. Más de diez años después del trágico final de la revolución parisina, describió sus hechos envolviéndolos en una atmósfera de martirio, rindiendo homenaje a la memoria de sus camaradas caídos y reivindicando el carácter ejemplar de su sacrificio. Inscribió la Comuna en una perspectiva histórica, al presentarla como una especie de anuncio de un futuro liberado en el cual sus héroes anónimos serían redimidos. "La Comuna, rodeada por todas partes —escribió—, solo tenía la muerte en el horizonte. No podía sino ser valiente. Y lo fue. Abrió de par en par la puerta al porvenir", y ese fue su destino.[47] Esta visión de la Comuna como un laboratorio del socialismo o el "comunismo anárquico" por venir da forma a los escritos de sus actores en el exilio, así como a los de sus interlocutores, de Élisée Reclus a Piotr Kropotkin y de Karl Marx a William Morris. Para todos ellos, recordar la sangrienta derrota de mayo de 1871 no era un duelo impotente o desesperado: era el camino ineludible a través del cual el legado de la Comuna de París —tanto su imaginario político como su experiencia práctica de transformación social— podría asimilarse y transmitirse.[48]

En la huella de los comuneros, Rosa Luxemburgo esbozó una declaración similar en un famoso artículo escrito en enero de 1919, al final del levantamiento espartaquista de Berlín, en camino a convertirse ella misma en una mártir y un símbolo de esa revolución aplastada. Su último mensaje —

escrito poco antes de que la mataran miembros del Freikorps, que arrojaron su cadáver a las aguas del Landwehrkanal— celebraba una derrota con palabras anunciadoras de una futura victoria. Ella era consciente de que el levantamiento de Berlín estaba condenado al fracaso: la capital alemana estaba aislada y la socialdemocracia había abandonado a los trabajadores insurgentes (Gustav Noske se transformó en el símbolo de su sangrienta represión). Luxemburgo se oponía a esa insurrección desesperada, pero asumió su dirección cuando comprendió que era imposible detenerla. En su artículo recuerda los grandes fracasos de todos los movimientos revolucionarios decimonónicos —desde los tejedores de Lyon en 1831 hasta los cartistas británicos, y desde las revoluciones de 1848 hasta la Comuna de París— a fin de destacar que el socialismo siempre resurge sobre bases más fuertes y amplias. El revés espartaquista corresponde a esa tradición de derrotas proletarias y, como estas, promete un ineluctable renacimiento. Sus frases finales son paradigmáticas de esta visión socialista de la derrota:

> El camino al socialismo —en lo tocante a las luchas revolucionarias— está sembrado de grandes derrotas. ¡Y sin embargo esta historia lleva inexorablemente, paso a paso, a la victoria final! ¿Dónde estaríamos hoy sin todas esas "derrotas" en las que hemos abrevado nuestra experiencia, nuestros conocimientos, la fuerza y el idealismo que nos animan? Hoy, llegados a la víspera misma del combate final de la lucha de clases proletaria, nos hemos plantado en esas derrotas y no podemos renunciar ni a una sola de ellas, pues de cada una extraemos una parte de nuestra fuerza, una parte de nuestra lucidez.[49]

El socialismo, concluía, "se ha forjado en esta cadena de reveses históricos" y, por consiguiente, "las futuras victorias surgirán de esta 'derrota'". A diferencia de Marx, que había observado desde el exterior el final de la Comuna de París, Luxemburgo inspiró el levantamiento berlinés y vivió su represión, que condujo a su propia muerte. Más que consoladora, su visión es asombrosamente optimista. Las derrotas no ponen en tela de juicio ni la meta socialista ni la capacidad de las fuerzas revolucionarias de alcanzarla. Estas solo deben extraer lecciones estratégicas y tácticas de sus caídas. No hay derrotas finales; las derrotas solo son batallas perdidas.

En otros textos, sin embargo, Rosa Luxemburgo había expuesto un

paisaje diferente. En 1915 había hecho hincapié sin acentos optimistas en la alternativa que enfrentaba Europa: socialismo o barbarie. A sus ojos, el socialismo era tan posible como la caída de la civilización en la barbarie. Era un rechazo consciente de la tendencia histórica que llevaba a la barbarie. En "La crisis de la socialdemocracia", un artículo escrito desde la cárcel y en el cual expiaba su oposición a la Gran Guerra, no excluía "el triunfo del imperialismo y la destrucción de toda la cultura y, como en la antigua Roma, la despoblación, la desolación, la degeneración, un vasto cementerio".[50] ¿Cómo explicar esa discrepancia en sus escritos? Hay una respuesta simple: en el momento de la derrota ella se sintió forzada a reafirmar su fe socialista.

No era la única en adoptar esa postura de resiliencia voluntarista. En el otoño de 1939, mientras seguía los acontecimientos europeos desde su exilio mexicano, Trotski planteó la hipótesis de una victoria del nacionalsocialismo en la Segunda Guerra Mundial, que significaría "la tumba de la civilización". De suceder así, sería menester revisar la visión marxista del proletariado como el redentor histórico de la humanidad oprimida. En los inicios de una nueva guerra mundial, empero, Trotski reafirmaba la alternativa de Rosa Luxemburgo —socialismo o barbarie— con la misma irreductible esperanza antropológica: "La única salida para la humanidad es la revolución socialista mundial. La alternativa a ella es la recaída en la barbarie".[51] A su entender, la Cuarta Internacional, la nueva corriente comunista que debía remplazar al estalinismo y cuya construcción absorbía todas sus energías, nacía "en medio del rugido de las derrotas", pero conduciría a "los trabajadores a la victoria".[52]

El 12 de mayo de 1943, cuando solo quedaban ruinas del insurrecto gueto de Varsovia, Shmuel Zygielbojm, el representante del Jewish Labour Bund en Londres, se suicidó en protesta contra el silencio del mundo —en primerísimo lugar, la pasividad de los Aliados— ante el exterminio de los judíos polacos. Su suicidio no era un acto de desesperación sino, antes bien, un testimonio y una advertencia política:

> Mis camaradas del gueto de Varsovia cayeron con las armas en la mano en la última y heroica batalla. No me ha sido dado caer como ellos, junto a ellos, pero mi lugar está con ellos, en su tumba

común. Con mi muerte quiero dar expresión a mi más profunda protesta contra la inacción con que el mundo mira y permite la destrucción del pueblo judío.[53]

Escritas en uno de los momentos más trágicos de la historia del siglo XX, esas palabras eran seguidas por la habitual reafirmación de su fe en un futuro socialista. Su muerte era significativa en la medida en que pertenecía a la lucha por el socialismo: "Quiero que el puñado de judíos que subsisten de los varios millones que había en Polonia puedan vivir para ver la liberación de un nuevo mundo de libertad donde reine la justicia del verdadero socialismo. Creo que ha de surgir una Polonia así y que ha de llegar un mundo como ese".[54]

El testamento de Zygielbojm prueba que aun en medio de una catástrofe, cuando todo parecía perdido, la dialéctica de la derrota exhibía sus virtudes terapéuticas. Walter Benjamin no escapó a ese esquema providencial. En "Sobre el concepto de historia" (1940) se refirió a la posibilidad de una derrota total a manos del nacionalsocialismo: "Ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo si este vence. Y ese enemigo no ha dejado de vencer".[55] Pero también recordaba el "débil poder mesiánico" que su generación había heredado del pasado y podía utilizar para abrirse un camino a través de esa catástrofe. A sus ojos, este "salto del tigre hacia el pasado" —un pasado hecho de derrotas— era "el salto dialéctico que Marx concebía como una revolución".[56]

En la época de las revoluciones coloniales, los momentos más sombríos de la Segunda Guerra Mundial dejaron su lugar a una oleada de optimismo político. La historia avanzaba hacia el socialismo, no hacia la barbarie. En Bolivia, en octubre de 1967, el Che Guevara entendió con claridad que su movimiento guerrillero había fracasado, pero el sentimiento de que la historia estaba de su lado nunca lo abandonó. En una conversación con sus guardias, muy poco antes de que lo asesinaran, admitió su fracaso pero agregó a la vez que la revolución era "inmortal".[57] A diferencia de los combatientes del gueto de Varsovia, el Che sabía que su muerte lo transformaría en un mártir y su sacrificio no se produciría en medio de un mundo silencioso e indiferente.

Es en América Latina donde este ciclo de "gloriosas" derrotas —

celebradas como trágicos momentos históricos que, en vez de poner en tela de juicio la creencia en el socialismo, la refuerzan vigorosamente— llega a su fin. El 11 de septiembre de 1973 un golpe militar derrocó al gobierno de la Unión Popular en Chile e instauró una brutal dictadura que duró veinte años y modificó el paisaje político del continente. El último discurso del presidente Salvador Allende, grabado esa mañana en el sitiado Palacio de la Moneda momentos antes de su suicidio, perpetuó —y completó— la prolongada tradición del martirio socialista. Pronunciadas sin lirismo, sus últimas palabras e imágenes —el líder con un casco y una ametralladora al hombro, rodeado por sus custodios— lo trasladaron de inmediato al panteón del socialismo junto al Che Guevara y dieron a su sacrificio una dimensión casi mítica. No sabemos si había escrito el texto con anterioridad en previsión de la inminente catástrofe, pero su mensaje era claro. Allende estaba seguro de que su inmolación no sería en vano: "Mucho más temprano que tarde —dijo sin énfasis alguno en la voz— de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor". Las fuerzas militares fascistas podían prevalecer por la violencia, pero el futuro pertenecía al pueblo: "La historia es nuestra y la hacen los pueblos".[58] Un año después, el cantante afrocubano Pablo Milanés aportó a esta imagen el lirismo que le faltaba con una famosa melodía que se refería explícitamente a las palabras de Allende: "Yo pisaré las calles nuevamente/ de lo que fue Santiago ensangrentada/ y en una hermosa plaza liberada/ me detendré a llorar por los ausentes".[59]

Melancolía de izquierda

La melancolía fue siempre una dimensión oculta de la izquierda, aun cuando solo salió a la superficie a fines del siglo XX, con el fracaso del comunismo. Continuidad de una tradición que se remonta a Tommaso Campanella, para quien la melancolía y la utopía se atraían y se aborrecían una a otra de manera hipnótica, la cultura de izquierda ocultó la primera detrás de sus esperanzas mesiánicas. En *La ciudad del sol* (1623), el duelo estaba

proscripto: la gente no podía usar ropa negra y durante el otoño debía comer uvas, un don de Dios contra la tristeza.[60]

Hay muchas definiciones de la melancolía, un antiguo concepto cuyo significado ha cambiado a lo largo del tiempo.[61] Su fenomenología se extiende de la pena al mal de amores y la resignación, pero se concentra principalmente en la pérdida y el luto. Los antiguos la definían como una enfermedad generada por un exceso de "bilis negra" (μελαγχολία) en el cuerpo humano. Ese exceso producía tristeza y pasividad y derivaba en enfermedades graves como la epilepsia. Expresión de un equilibrio roto de los humores, la melancolía era lo opuesto de la isonomía (un sistema donde esos humores están perfectamente equilibrados). Ese estado de ánimo correspondía a una estación del año (el otoño, cuando llega el frío y la naturaleza cambia), así como a una edad específica del cuerpo humano (la madurez, transición entre la juventud y la senilidad). En la Edad Media, la melancolía dejó de naturalizarse y se convirtió en una enfermedad del alma; no se la consideró ya una dolencia del cuerpo, para presentársela en cambio como una disposición anímica. *Acedia* significaba tristeza, pena, desesperación, infelicidad y desolación; en sus formas más agudas, podía combinarse con la impotencia, la pasividad, el entumecimiento, la pereza y la pusilanimidad, y hasta la repugnancia por la vida.

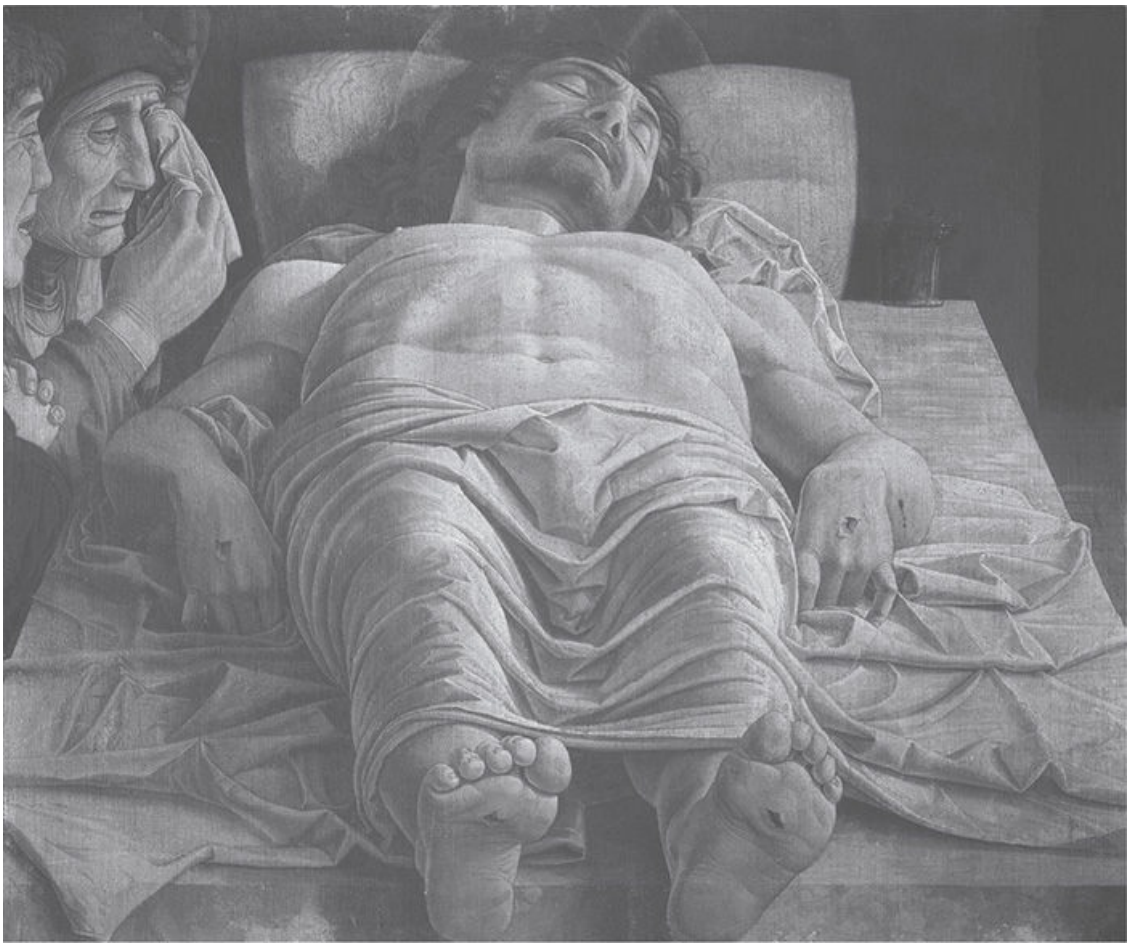

FIGURA 1. Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto* (1480), témpera, Pinacoteca de Brera, Milán. © Art Resource, Nueva York.

El duelo y la resignación, empero, seguían siendo los principales rasgos de la melancolía. En las *Lamentaciones sobre Cristo muerto* (1465-1467), de Vittorio Carpaccio, todo parece perdido: la impotencia hunde de manera aplastante a las figuras enlutadas que pueblan esta pintura. El vínculo entre melancolía, muerte y duelo es un *topos* en la historia de la pintura, desde el Renacimiento hasta la era romántica.[62] No sería difícil encontrar un equivalente secular de *Lamentación sobre Cristo muerto* (1480 [figura 1]), de Andrea Mantegna, en muchas creaciones de la cultura de izquierda moderna. Entre ellas, el más significativo es probablemente un grabado en madera de Käthe Kollwitz, *In memoriam Karl Liebknecht* (1920 [figura 2]), creado luego del levantamiento espartaquista de Berlín de 1919.[63] En años más recientes, muchos biógrafos del Che Guevara pusieron de relieve las

afinidades entre las fotografías de su cuerpo muerto exhibido por sus verdugos en el pueblo boliviano de Vallegrande y la representación del martirio cristiano en la pintura clásica (figura 3).[64] Como la tela de Mantegna, que es sin duda su fuente de inspiración, el grabado de Kollwitz exhibe una escena de aflicción y le otorga una dimensión colectiva coral. El luto proletario en torno del cuerpo muerto del líder socialista alemán trasciende la conocida *pietas* de la Virgen, san Juan y María Magdalena, pero todos ellos lloran a una figura icónica que yace sobre una losa. Las fotografías del cadáver del Che Guevara pertenecen a otro género —el acta militar y policial—, completamente despojado de toda aura religiosa o cualquier intención de consuelo: es más un trofeo de guerra de los soldados que la invención de un mito. Fue su recepción inmediata en una época de rebeldía lo que las transformó en imágenes icónicas del duelo revolucionario. Como señalara Régis Debray, "ese cadáver crístico del que salió una leyenda —los ojos abiertos, la cabeza levantada por una tabla, extendido sobre un lavadero de cemento a modo de lecho lujoso— fue ofrecido al mundo por sus enemigos".[65]

FIGURA 2. Käthe Kollwitz, *In memoriam Karl Liebknecht/En memoria del 15 de enero de 1919* (1920), grabado en madera, colección privada. © 2015, Artists Rights Society (ARS), Nueva York y VG Bildkunst, Bonn.

FIGURA 3. Cadáver del Che Guevara, Vallegrande, Bolivia, 10 de octubre de 1967. Tomado de Richard Dindo, *Ernesto Che Guevara, le journal de Bolivie* (1994), Art France, Les Films d'Ici.

Desde comienzos del siglo XVI, la melancolía se identifica con un grabado en cobre de Albrecht Durero, *Melencolia I* (1514), una obra que estableció un canon estético y dio forma a una duradera tradición iconográfica a pesar de su significado enigmático y controvertido. Según Aby Warburg, la obra maestra de Durero es de carácter positivo y optimista y en ella el espíritu melancólico triunfa sobre sus enemigos. Los instrumentos que rodean a la mujer ubicada en el centro de la imagen —la clepsidra, la esfera, el compás, el sextante, la escalera, etc.— simbolizan su capacidad de vencer a los elementos, mientras que, en el fondo, se muestra la melancolía como un sol naciente.[66]

Humanizado, Saturno es ahora un humor reflexivo, y no una amenaza oscura y alarmante. En opinión de Warburg, el grabado de Durero simbolizaba un paso fundamental en la lucha del humanismo contra el oscurantismo religioso.[67] En el Renacimiento, este proceso estaba en sus comienzos y la melancolía no se sentía aún "libre del temor a los antiguos demonios", pero el cambio era imparable. Fueron dos discípulos de Warburg, con todo, quienes refutaron esta interpretación optimista. Para Erwin Panofsky y Fritz Saxl, Durero representó la derrota de la ambición humana de conocer el cosmos y develar sus misterios con los instrumentos de la ciencia. El espíritu melancólico de la imagen obedece a la conciencia de los límites del conocimiento humano que no puede subyugar a la naturaleza. La mujer meditabunda de Durero expresa esa impotencia humana frente a las creaciones de Dios (figura 4).[68] En el Renacimiento, la melancolía asume un nuevo y fundamental rasgo: la autorreflexión. Junto a la contemplación aparece la introspección. La melancolía ya no es un mero sentimiento; se convierte en una disposición anímica, un uso de la razón, y su símbolo es Saturno. En algunos respectos, la interpretación que Panofsky y Saxl hacen de Durero se corresponde con el análisis de Lucien Goldmann de la visión trágica del mundo que impregna profundamente la filosofía de Pascal y el teatro de Racine.[69] Estos percibían el advenimiento del racionalismo como una amenaza al orden sagrado del mundo, y esa conciencia generó una visión de la vida como tragedia y los impulsó a retirarse en la fe. Pero el propio Goldmann personificaba un vínculo entre la tradición clásica de la melancolía y la cultura de izquierda. En rigor, el grabado de Durero podría alegorizar tanto la crisis del marxismo como la melancolía de izquierda, habida cuenta de que la derrota de las revoluciones del siglo XX refuta la vieja visión teleológica que postulaba el socialismo como el fin de la historia. La melancolía de Pascal y Racine expresaba los padecimientos de una visión religiosa del mundo desbaratada por la razón, mientras que la melancolía de izquierda procede del fracaso de una concepción del socialismo como ciencia. En nuestra época secular, sin embargo, el escape en la fe ya no se admite (salvo en el caso del fundamentalismo religioso) y la cultura de la derrota cobra la forma de un retiro melancólico en la meditación y la

introspección.

FIGURA 4. Albrecht Durero, *Melencolia I* (1514), grabado. © Art Resource, Nueva York.

La mayor parte de las representaciones contemporáneas de la melancolía

expresan un sentimiento de vacío, como las pinturas metafísicas de Giorgio de Chirico, donde tristes estatuas meditabundas yacen en medio de plazas geométricas desiertas, oscurecidas por sombras potentes. No podemos excluir la posibilidad de que nuestros descendientes recuerden la experiencia histórica del socialismo del siglo XX como un monumento aislado en una plaza vacía, un vestigio del pasado cuyo encanto radicará en su "valor de antigüedad". El fascinante poder de esos restos, destacó Alois Riegl en su famoso artículo "El culto moderno a los monumentos" (1903), procede de su consumo temporal. A diferencia del "valor histórico", que singulariza "un momento en la secuencia de desarrollo del pasado y lo pone ante nuestra vista como si perteneciera al presente", el "valor de antigüedad" muestra simplemente las huellas del tiempo, que confieren a un monumento el aura de un objeto muerto.[70] En este caso, como en la hipótesis ya mencionada de Perry Anderson, el socialismo desaparecería de la memoria colectiva como las comunidades colectivas cristianas de Paraguay de los siglos XVI y XVII. Con la excepción de algunos escritores románticos, estas fueron vistas en los siglos siguientes como "una construcción social artificial, que contradice todas las leyes conocidas de la naturaleza humana y está condenada a una rápida extinción".[71] Tal vez con la secreta intención de negarles incluso un inofensivo "valor de antigüedad", después de 1989 se procedió a una destrucción sistemática de todos los monumentos del socialismo real.

En los primeros años del siglo XX, el psicoanálisis enriqueció esta constelación melancólica al rearticular los elementos heredados de la tradición clásica. En 1915, cuando la Primera Guerra Mundial ya había comenzado a revelar su dimensión traumática, Sigmund Freud publicó su célebre artículo "Duelo y melancolía". Su descripción de los síntomas de la melancolía no se apartaba de la representación clásica heredada de la Edad Media, pero Freud ponía de relieve sus aspectos patológicos:

> La melancolía se singulariza en lo anímico por una desazón profundamente dolida, una cancelación del interés por el mundo exterior, la pérdida de la capacidad de amar, la inhibición de toda productividad y una rebaja en el sentimiento de sí que se exterioriza en autorreproches y autodenigraciones y se extrema hasta una delirante expectativa de castigo.[72]

Según Freud, los síntomas del duelo son similares, con la salvedad del desprecio por sí mismo, pero el duelo es un estado de ánimo transicional, en tanto que la melancolía es una disposición perdurable. Las personas melancólicas no desean abandonar su situación de tristeza y sufrimiento; se quejan y, hasta cierto punto, gozan de su dolor.

Tanto el duelo como la melancolía derivan de la pérdida (o la ausencia) de un objeto amado, que puede ser una persona e incluso una categoría abstracta (un ideal, el país, la libertad y cosas por el estilo), pero sus desenlaces son diferentes. El duelo es un proceso mediante el cual la persona supera el sufrimiento causado por la pérdida y termina por separarse del objeto perdido. De este modo, sus energías libidinales pueden transferirse a un recipiente diferente (persona, ideal, valor, etc.) y el doliente recupera su equilibrio. A diferencia del doliente que prevalece sobre su pena, el melancólico sigue narcisistamente identificado con su objeto amado y perdido y transforma así su sufrimiento en un aislamiento introspectivo que lo aparta del mundo exterior. En otras palabras, la melancolía es un "duelo patológico" no consumado e imposible.[73] En nuestros días, sobre todo gracias a los trabajos de Robert Hertz, los estudiosos tienden a concebir el duelo como un proceso de "transformación" de la relación entre el doliente y el muerto, y no como una simple "separación".[74] La muerte modifica y reconfigura su relación en vez de romperla y agotarla.

En términos freudianos, podríamos definir la "melancolía de izquierda" como el resultado de un duelo imposible: el comunismo es a la vez una experiencia terminada y una pérdida irremplazable en una era en que el fin de las utopías obstaculiza la separación del ideal amado y perdido, así como una transferencia libidinal hacia un nuevo objeto de amor. Esta parece ser la interpretación sugerida por Wendy Brown, para quien la melancolía de izquierda es una "tendencia conservadora" que impide a los sujetos encontrar un nuevo "espíritu crítico y visionario".[75] Sin embargo, podría señalarse que es precisamente la falta de un nuevo espíritu y una nueva visión lo que desbarata cualquier intento de distanciarse del objeto perdido y superar la pérdida. Esa "tendencia conservadora" podría verse también como una forma de resistencia contra la dimisión y la traición. Como las utopías han llegado a

su fin, un duelo logrado podría significar asimismo la identificación con el enemigo: el remplazo del socialismo perdido por el capitalismo aceptado. Si no existe una alternativa socialista, el rechazo del socialismo real se convierte inevitablemente en una aceptación desencantada del capitalismo de mercado, el neoliberalismo, etc. En este caso, la melancolía sería el rechazo obstinado de cualquier compromiso con la dominación. Si abandonamos el modelo freudiano y "despatologizamos" la melancolía, podríamos verla como una premisa necesaria del proceso de duelo, un paso que precede a este y lo permite en vez de paralizarlo, y que de ese modo ayuda al sujeto a volver a ser activo. En otras palabras, la melancolía podría verse como un proceso habilitante en el cual, conforme al léxico de Judith Butler, el sujeto experimenta "una retirada o retracción del habla que hace posible el habla" (una concepción que el propio Freud habría aceptado finalmente en *El yo y el ello*).[76]

Las antinomias de Walter Benjamin

De hecho, hay una tradición de melancolía de izquierda. En varias oportunidades, Benjamin estigmatizó la *acedia* de los historiadores que se identificaban por medio de la empatía *(Einfühlung)* con las clases dominantes, así como la "melancolía de izquierda" de los autores pertenecientes a la nueva objetividad. A sus ojos, la *acedia* era a la vez la metodología del historicismo —encarnado por un erudito positivista como Numa Denis Fustel de Coulanges— y una actitud política ejemplificada por la socialdemocracia alemana: el primero justificaba los resultados de la historia como logros objetivos y necesarios, mientras que la segunda creía ciegamente en el progreso automático y favorecía de ese modo la pasividad y una aceptación fatalista del orden. Ambos revelaban una similar "indolencia del corazón".[77] El historicismo postulaba una visión apologética del pasado y erigía un monumento a los vencedores vistos como sus sujetos exclusivos, en tanto que la socialdemocracia rechazaba como una forma peligrosa de aventurerismo y extremismo cualquier intento de modificar el rumbo de la

historia. Justamente contra ellos Benjamin reivindicaba una nueva concepción de la historia y una acción política revolucionaria cuya meta consistía tanto en reactivar el pasado como en transformar el presente. A sus ojos, la *acedia* historiográfica y política tenía su equivalente estético, durante los años de Weimar, en la nueva objetividad. En 1931 publicó un ataque extremadamente violento contra esta corriente estética y literaria, centrado en uno de sus representantes más exitosos, el poeta y novelista Erich Kästner. El radicalismo de la nueva objetividad no era más que una fachada entretenida, pueril y lúdica, detrás de la cual no era difícil reconocer una vergonzosa actitud de complacencia con los gustos de una nueva élite burguesa fascinada por el modernismo estético de las vanguardias. La principal característica de escritores brillantes como Erich Kästner y Kurt Tucholsky era su impotencia política, que convertía las ideas y los objetivos revolucionarios "en objetos de distracción y diversión", con el resultado de reificarlos como mercancías culturales. Sus obras, sentenciaba Benjamin, eran tan vibrantes y atractivas como los cafés de la ciudad tras el cierre de la bolsa. Como un eco a Siegfried Kracauer, que había señalado la vacuidad de la cultura de masas orientada hacia las nuevas capas burguesas y los empleados administrativos de la sociedad de Weimar en su ensayo *Die Angestellten* (1930),[78] Benjamin destacaba la "estupidez torturada" de los logros literarios de la nueva objetividad. Estos develaban la descomposición de la sociedad burguesa y eran la metamorfosis más reciente de una melancolía milenaria:

> Los gorgoteos que se escuchan en esas rimas [de Kästner] tienen sin duda más que ver con la flatulencia que con la subversión. La constipación y la melancolía siempre han ido de la mano. Pero cuando los jugos comienzan a consumirse en el cuerpo social, la congestión nos aguarda a cada paso. Los poemas de Kästner no mejoran la atmósfera.[79]

A diferencia de Kracauer, que apuntaba en términos lukacsianos a la "indigencia espiritual" *(geistige Obdachlosigkeit)* de los intelectuales de la nueva objetividad,[80] Benjamin los presentaba como la encarnación de la melancolía, una categoría tomada de la historia del arte. Su crítica reproducía la concepción de la *acedia* como pecado, un estado de ánimo orientado hacia

la aquiescencia, la pereza y la sumisión, que era propio de la cultura del Renacimiento, en la cual comenzó a distinguírselo de la melancolía, la enfermedad producida por la combustión interna de los humores corporales.[81] En *El origen del drama barroco alemán,* Benjamin caracterizaba a Hamlet como "el paradigma del hombre de la melancolía",[82] y daba a esta definición una connotación auténticamente política: la melancolía significaba, ante todo, la impotencia política de un rey incapaz de mandar y decidir. En otros textos (e incluso en pasajes de ese mismo libro), no obstante, sugería una concepción diferente de la melancolía. En un famoso y enigmático fragmento autobiográfico, se presentaba como "nacido bajo el signo de Saturno", el planeta de la melancolía, "el astro de la vacilación y la demora".[83] Y en otro pasaje de su libro sobre el *Trauerspiel* analizaba la melancolía como un paradigma epistemológico. La exploración empática y dolida del mundo reducido a un campo de ruinas, indicaba, engendra una nueva visión: "La melancolía traiciona al mundo en bien del conocimiento. Pero en la tenaz absorción de sí misma abraza en su contemplación objetos muertos, a fin de redimirlos".[84] En otras palabras, Benjamin transformaba la visión tradicional de la melancolía en un abordaje fenomenológico de objetos e imágenes.[85] Esta concepción de la melancolía lo acercaba, claro está, a Kracauer. En su reseña del ensayo de este antes mencionado, *Die Angestellten*, Benjamin vinculaba la melancolía al recuerdo del pasado previo a su redención revolucionaria, una tarea que exponía por medio de la metáfora del "trapero" *(Lumpensammler),* el coleccionista de objetos abandonados, perdidos y olvidados que podrían evocar los diseminados en el grabado de Durero al que ya nos referimos:

> Así, en definitiva, nuestro autor está solo. Un descontento, no un líder. No un pionero, sino un aguafiestas. Y si queremos hacernos una clara imagen de él en el aislamiento de su oficio, veremos a un trapero, al alba, quejoso, rezongón y un poco ebrio, que recoge con su palo jirones de discurso y restos verbales y los lanza dentro de su carro, no sin dejar que uno u otro de esos desteñidos residuos de algodón —"humanidad", "interioridad" o "absorción"— se agite burlonamente en el viento. Un trapero, bien temprano, en la aurora del día de la revolución.[86]

En síntesis, Benjamin no rechazaba la melancolía en sí misma, sino como un

humor —que tenía su epítome en la estética de la nueva objetividad— vaciado de todo contenido político y privado de sus potencialidades críticas. Contra esa melancolía fatalista hecha de pasividad y cinismo, valorizaba una melancolía diferente, consistente en una suerte de postura epistemológica: una intuición histórica y alegórica de la sociedad y la historia, que procura aprehender los orígenes de la pena de ambas y reúne los objetos e imágenes de un pasado a la espera de la redención. Lo que surge, señala Jonathan Flatley, "es la imagen de una melancolía politizadora y malhumorada, en la que aferrarse a las cosas del pasado posibilita el interés y la acción en el mundo presente y es, en verdad, el propio mecanismo de ese interés".[87] En definitiva, este es el núcleo mismo de la historicidad.

FIGURAS 5 Y 6. Pier Paolo Pasolini, *Pajaritos y pajarracos* (1966), Water Bearer Films.

Las antinomias de Benjamin le permiten distinguir los rasgos peculiares de la melancolía comunista, que siempre ha sido mucho más trágica que desenfadada. Desde las procesiones silenciosas al Muro de los Comuneros del cementerio parisino de Père Lachaise —no me refiero aquí a los entierros solemnes celebrados por los regímenes estalinistas que embalsamaban a sus líderes como faraones del antiguo Egipto—, el movimiento obrero siempre ha practicado el duelo como una liturgia secular de esperanza. El funeral de Palmiro Togliatti, el líder del Partido Comunista italiano, que tuvo lugar en Roma en 1964, fue un momento de auténtica emoción popular e inspiró varias obras de arte, desde las películas de Pier Paolo Pasolini (*Uccellacci e uccellini [Pajaritos y pajarracos],* 1966 [figuras 5 y 6]) y los hermanos Taviani (*I sovversivi* [Los subversivos], 1967) hasta una famosa tela de Renato Guttuso de 1972 (figura 7).[88] Esta última pintura se basa en el contraste entre las caras dolientes de los personajes —entre quienes son claramente reconocibles muchas figuras históricas del movimiento comunista (Lenin, Gramsci, Sartre, Angela Davis, Enrico Berlinguer y algunos otros)— y las banderas rojas que dominan el paisaje. Símbolos del socialismo y el futuro, esas enseñas subliman la pérdida del líder muerto: el duelo es inseparable de la esperanza.

FIGURA 7. Renato Guttuso, *Funeral de Togliatti* (1972), óleo sobre tela, Museo de Arte Moderno de Boloña. © Artists Rights Society (ARS), Nueva York y SIAE, Roma.

La apuesta melancólica

Después de 1989, sin embargo, esta cultura del duelo ya no funciona. La pérdida parece irreparable: ya no se puede hacer el duelo por ella y sublimarla en el flujo vivo de un movimiento político. Las derrotas históricas antes mencionadas —1848, la Comuna de París, la revolución espartaquista, el levantamiento del gueto de Varsovia y la lucha guerrillera boliviana del Che Guevara— tenían un sabor de grandeza y de gloria. Merecían, sin duda, una crítica retrospectiva, pero no sembraban desesperación; suscitaban admiración, inspiraban coraje y fortalecían la lealtad. No eran esas derrotas oscuras que, según Charles Péguy y Daniel Bensaïd, generaban "decepción y desencanto", derrotas de las cuales "una generación no puede recuperarse".[89] El fin del comunismo selló un revés de ese tipo.

Pero antes de ser una postura epistemológica o una visión alegórica del pasado, la melancolía, conforme a sus definiciones clásicas antes señaladas, es un talante, un estado de ánimo, una atmósfera y un humor. La melancolía de la derrota descripta en este capítulo no se tradujo en derrotismo o depresión, porque la respaldaba una visión del mundo cuyo centro era la utopía revolucionaria. La vida no está hecha solo de humores y emociones, y tampoco de valores o ideologías puramente abstractas. Hay entre ellos una continuidad relacional que Raymond Williams, historiador cultural marxista, definió como "la estructura del sentimiento": el modo en que las ideas y los valores se perciben, "se viven y se sienten".[90] Esto es especialmente válido para ideas que, como el socialismo, se han encarnado en movimientos colectivos y han inervado el "sentimiento" de muchas generaciones. El secreto de este metabolismo de la derrota —melancólica pero no desmotivadora ni desmovilizadora, agotadora pero no oscura— radica precisamente en la fusión del sufrimiento de una experiencia catastrófica (derrota, represión, humillación, persecución, exilio) y la persistencia de una utopía vivida como un horizonte de expectativa y una perspectiva histórica. Tal vez sea debido a su carácter extremo, "en los límites de la mente", que las observaciones de Jean Améry y Primo Levi sobre los recursos espirituales con que los comunistas deportados a Auschwitz pudieron soportar la violencia y resistir el proceso de deshumanización llevado a cabo por sus perseguidores describen muy bien la dialéctica de la melancolía utópica, refractaria a la resignación. Tanto Améry como Levi, acaso con un exceso de superficialidad, asimilan esa utopía a una fe en un sentido inmediatamente religioso y evitan así distinguir entre creyentes y activistas políticos, pero su testimonio, de todos modos, es valioso si consideramos la teleología histórica marxista como la versión secularizada de una aspiración mesiánica. Améry admitió su admiración por los militantes que, en las condiciones más difíciles, encontraron una "irremplazable ayuda" en sus convicciones:

> Ya se tratara de marxistas militantes, de exégetas bíblicos sectarios, de católicos practicantes; ya se tratara de economistas o teólogos sumamente cultos, o de obreros y campesinos poco instruidos, su fe y su ideología les ofrecían un punto fijo en el mundo a partir del cual podían sacar de quicio al Estado SS. En condiciones que desafían la imaginación, celebraban misa o, como judíos ortodoxos,

> ayunaban durante el Día del Perdón, aunque en realidad vivían el año entero en una situación de hambruna desesperada. Celebraban debates marxistas sobre el porvenir de Europa o se obstinaban simplemente en decir: la Unión Soviética debe vencer y vencerá. Se mantenían mejor de pie o morían con mayor dignidad que sus camaradas intelectuales no creyentes o apolíticos, que eran, sin embargo, infinitamente más cultos y más duchos en la reflexión exacta.[91]

A diferencia de los representantes de la tradición del escepticismo humanista, para quienes la violencia nazi era incomprensible y devastadora —irresistible no solo material sino también espiritualmente—, los "creyentes" podían encontrar recursos inesperados e inagotables. Según Améry, "se trascendían y se proyectaban en el futuro. No eran mónadas sin ventanas: se mantenían abiertos, abiertos de par en par a un mundo que no era el de Auschwitz".[92] Las observaciones de Levi son muy similares:

> Su universo era más vasto que el nuestro, más extenso en el espacio y el tiempo, y sobre todo más comprensible: ellos tenían una clave y un punto de apoyo, un mañana milenario por el cual podía tener sentido sacrificarse, un lugar en el cielo o en la tierra donde la justicia y la compasión habían triunfado o triunfarían en un futuro quizá remoto pero seguro: Moscú o la Jerusalén celeste o terrestre.[93]

Cuando el comunismo se derrumbó, la utopía que durante casi dos siglos lo había sostenido como un ímpetu prometeico o una justificación consoladora ya no estaba disponible; se había convertido en un recurso espiritual agotado. La "estructura de sentimiento" de la izquierda desapareció y la melancolía nacida de la derrota no pudo encontrar nada que la trascendiera; permaneció sola frente a un vacío. Lo llenaría la ola neoliberal por venir, tan individualista como cínica.

La melancolía de izquierda no significa necesariamente una nostalgia por el socialismo real y otras formas arrasadas de estalinismo. Más que un régimen o una ideología, el objeto perdido puede ser la lucha por la emancipación como una experiencia histórica que merece recordarse y tenerse en cuenta a pesar de su frágil, precaria y efímera duración. Desde este punto de vista, la melancolía significa memoria y conciencia de las potencialidades del pasado: una fidelidad a las promesas emancipatorias de la

revolución, no a sus consecuencias. En este caso —como lo ha señalado con pertinencia Slavoj Žižek—, la melancolía es la identificación con una *falta* más que con una *pérdida;* la identificación con el comunismo tal como se lo soñó y se lo esperó, no tal como se realizó (socialismo de Estado).[94] Esa fidelidad es el núcleo de cualquier intento posible de elaborar el pasado.

En *Tragedia moderna* (1966), Raymond Williams señala que las revoluciones siempre tienden a negar su dimensión trágica. Es cierto que su realidad es eminentemente trágica, hecha de movimientos de masas, enfrentamientos violentos entre fuerzas sociales y visiones del mundo que con frecuencia se convierten en choques físicos y mortales entre seres humanos. Las revoluciones, no obstante, nunca se conciben como acontecimientos trágicos; sus actores siempre hacen hincapié en su dimensión redentora, liberadora, emancipatoria, por no decir apasionante y gozosa. La visión trágica del mundo procede de un sentimiento de desesperación. La tragedia surge cuando no hay ninguna salida visible y la gente se siente definitivamente perdida. Por eso, según Williams, tragedia y revolución se excluyen mutuamente.[95] Como visión teleológica de la historia, el socialismo no admitía la tragedia. Historizaba y "metabolizaba" las derrotas, eliminando o disminuyendo su carácter doloroso y a veces devastador. La dialéctica marxista de la derrota adoptó la forma de una teodicea secular: el bien podía nacer del mal, y la victoria final era la resultante de un encadenamiento de derrotas.

Sin embargo, algunos pensadores marxistas trataron de reintegrar la tragedia a la lucha por el socialismo. En 1955, Lucien Goldmann publicó *El hombre y lo absoluto. El dios oculto,* un brillante estudio dedicado a la visión trágica del mundo de Pascal y Racine, los representantes del jansenismo francés. Frente al ascenso del racionalismo (Descartes) y de una nueva moral individualista, Pascal afirmó la existencia de Dios como un acto de fe: una *apuesta (pari).* En el siglo XX, Goldmann defendía, de manera análoga, la esperanza de un futuro comunista como una *apuesta* secular, ni mística ni religiosa, sino enraizada en una idea de comunidad humana. El socialismo, pensaba, no es ineluctable; es una hipótesis basada en las potencialidades emancipatorias de los seres humanos. En otras palabras, lo concebía como un

acto de fe antropológico. Como escribió en *El hombre y lo absoluto:*

> La fe marxista es una fe en el *porvenir histórico* que hacen los hombres mismos o, más exactamente, que *nosotros* debemos hacer mediante nuestra actividad, una "apuesta" por el éxito de nuestras acciones; la trascendencia que constituye el objeto de esa fe ya no es ni sobrenatural ni transhistórica sino supraindividual, ni más ni menos.[96]

Esta apuesta, agregaba, implica necesariamente "el riesgo, el peligro del fracaso y la esperanza del éxito".[97] El riesgo significa que nada está garantizado de antemano; el peligro de fracaso no puede eliminarse, porque la derrota nos amenaza permanentemente, pero la esperanza de éxito persiste. En sus *Cuadernos de la cárcel,* Antonio Gramsci sostenía la misma idea cuando, en una parodia del positivismo, escribió que la única predicción "científica" era la lucha.[98]

II. MARXISMO Y MEMORIA

ENTRA LA MEMORIA, SALE MARX

A primera vista, el marxismo y la memoria parecen dos continentes extranjeros. Desde Marx, muchos estudiosos pertenecientes a su tradición intelectual han elaborado filosofías de la historia o investigado temporalidades históricas —los estudios de Edward P. Thompson sobre el tiempo y la disciplina laboral en los comienzos del capitalismo industrial son los más conocidos—, pero nunca conceptualizaron la rememoración colectiva. Inaugurado hace un siglo por Henri Bergson y Maurice Halbwachs, el debate académico sobre la memoria modeló profundamente la sociología, la historiografía y la filosofía sin recibir ningún aporte marxista de importancia. Las contadas evaluaciones hechas por estudiosos marxistas en relación con este tema no hacen sino reproducir una dicotomía positivista clásica entre historia y memoria: esta última es el recuerdo subjetivo y volátil de una experiencia vivida, en tanto que la primera reconstituye rigurosamente los acontecimientos del pasado. En su prefacio a la *Historia de la Revolución Rusa* (1930), León Trotski admite que su participación en este acontecimiento histórico como un actor sobresaliente "hace naturalmente más fácil su comprensión, no solo de la psicología de las fuerzas en acción, tanto individuales como colectivas, sino también de la conexión interna de los sucesos". Dicho esto, se apresura a agregar que esa posición puede llegar a ser una ventaja epistemológica solo si él no escribe como testigo; es decir, si no proporciona un "testimonio de su propia memoria". La memoria es poco confiable, como Trotski explica con claridad en los siguientes términos:

> Esta obra no se basará en medida alguna en recuerdos personales. La circunstancia de que el autor fuera un participante en los acontecimientos no lo libera de la obligación de fundar su exposición

> en documentos históricamente verificados. El autor hablará de sí mismo, en cuanto así lo exija el curso de los acontecimientos, en tercera persona.[1]

Al presentar su autobiografía algunos años antes, Trotski ya había destacado que, al no ser la memoria "un contador automático", prefería dejarla a la "crítica psicoanalítica". Al escribir ese libro, había "verificado de manera persistente [sus] recuerdos por medio de pruebas documentales".[2] Los historiadores utilizan fuentes primarias —en particular materiales de archivo — y no recuerdos, que son inestables e inverificables. A pesar de su título, *Mi vida,* su libro era un trabajo de investigación histórica, no el informe de un testigo.

En virtud de una especie de reacción simétrica, los estudiosos interesados en la memoria han ignorado casi por completo al marxismo. En las últimas décadas, su debate se ha renovado por obra, entre otros, de Pierre Nora, Henry Rousso y Paul Ricœur en Francia, Aleida Assmann en Alemania y Yosef H. Yerushalmi en Estados Unidos, esto es, historiadores que nunca habían prestado atención al marxismo, una corriente de ideas que se mantiene al margen de su horizonte intelectual. Los índices de las "antologías sobre la memoria" publicadas en años recientes no incluyen referencia alguna al marxismo, con la excepción de un par de páginas de *El 18 brumario* de Marx.[3]

Una concepción común sitúa a mediados de la década de 1980 la aparición de un *moment mémoriel* que marcó a todas las sociedades occidentales. Es digno de notar que este momento coincida con la publicación de *Zajor* (1982) en Estados Unidos y el primer volumen de *Lieux de mémoire* en Francia (1984). Corresponde también al ascenso de la memoria del Holocausto en la esfera pública un proceso cuyos principales pasos fueron el *Historikerstreit* en Alemania (1986) y la publicación de *Los hundidos y los salvados* de Primo Levi en Italia (1986), muy poco después del impacto internacional de *Shoah* (1985), el filme de Claude Lanzmann exclusivamente basado en los recuerdos de los testigos. De manera significativa, la aparición de la memoria en la esfera pública coincidió con el viraje intelectual conocido como "la crisis del marxismo".[4] Esta sincronía

entre el ascenso de la memoria y la declinación del marxismo es muy emblemática. El marxismo tuvo un gran papel en las humanidades cuando la *sociedad* era el paradigma dominante de estas; su eclipse llegó a ser casi total en los años ochenta, cuando la investigación académica se inclinó por el paradigma de la *memoria.*[5] Esta transición se produjo en un contexto político generado por la "revolución conservadora" en Gran Bretaña y Estados Unidos, la revolución islámica en Irán y el genocidio camboyano: experiencias que agotaron la ola antiimperialista de la posguerra. La caída del Muro de Berlín completó el proceso. El marxismo abandonó el escenario sin aplausos ni ovación final, en el momento en que la memoria salía de los márgenes y se instalaba en el primer plano.

Este capítulo explorará las causas de ese encuentro fallido entre el marxismo y la memoria. El fracaso no era ineluctable, por supuesto, pero es preciso explicarlo. Por un lado, consideraré el marxismo como la cultura dominante de la izquierda a lo largo del siglo XX, sin reducirlo a una doctrina codificada en algunos textos canónicos. Por otro, abordaré la memoria en su doble significado: no solo los recuerdos individuales, sino también las representaciones colectivas del pasado. No niego la distinción entre memoria e historia, donde esta es a la vez la totalidad de los hechos que constituyen el universo histórico —*res gestae,* la literalidad de los acontecimientos— y una disciplina (escritura de la historia) que es un discurso crítico sobre el pasado. La facticidad histórica es un caleidoscopio magmático, en tanto que la escritura de la historia es un trabajo de reconstrucción, contextualización e interpretación de lo sucedido, un trabajo que implica de manera inevitable una recreación textual del pasado. También tomaré en cuenta la interacción entre memoria e historia, justamente porque la función primaria de esta última consiste en responder a una demanda de conocimiento que surge de la sociedad y es alimentada por la propia memoria. Esta, lejos de ser inmutable o estar congelada, cambia permanentemente y trasciende los recuerdos de una experiencia vivida. Las prácticas culturales, la industria de la cultura, las políticas públicas e incluso las leyes (a veces las leyes penales) tienen un enorme papel en la formación y transformación de nuestra representación del pasado. La historiografía no puede eludir en su totalidad las coacciones de la

memoria colectiva, porque es ella la que sugiere a los historiadores sus objetos de investigación y moldea su *habitus* mental. Como un espejo de expectativas, visiones y percepciones del pasado, la cultura marxista implica determinada concepción de la memoria y, al mismo tiempo, propone interesantes intuiciones sobre la memoria misma de la izquierda.

La interacción entre la historia y la memoria se funda en un *régimen de historicidad* dado: la experiencia y la percepción del pasado que dan forma a una sociedad en un momento en particular. Como hemos visto en la introducción, a comienzos del siglo XXI el régimen de historicidad revela una profunda crisis de la imaginación utópica. A menudo aprehendida bajo el concepto de "presentismo", esta experiencia del tiempo exhibe una aceleración permanente dentro de una estructura social "naturalizada" y eternizada, es decir, concebida y considerada como inmutable, sin ninguna alternativa posible. La tensión dialéctica entre pasado y futuro[6] se rompe en un mundo que se ha retirado en el presente. Una vez naturalizado el capitalismo, resulta imposible pensar en un futuro diferente, y el pasado aparece como una advertencia contra una tentación tan peligrosa como esa. Impulsados por las revoluciones Francesa y Rusa, los siglos XIX y XX se proyectaron en un futuro identificado con el "Progreso" (industrial, técnico, democrático, socialista). El siglo XXI, al contrario, se abre en un mundo sin utopías, paralizado por las derrotas históricas de las revoluciones comunistas. Abandonada por el "principio esperanza", nuestra época de humanitarismo neoliberal postotalitario no percibe el pasado como un tiempo de revoluciones, sino más bien como una era de violencia. Sus testigos hablan en nombre de las víctimas[7] y la tarea de la memoria colectiva consiste en un trabajo inagotable de duelo: tenemos que impedir el olvido de esas víctimas y transmitir las lecciones de su sufrimiento a las próximas generaciones. No se convoca a los jóvenes a cambiar el mundo sino, antes bien, a no repetir los errores de aquellos que, cegados por peligrosas utopías, contribuyeron en definitiva a la construcción de un orden despótico.

El viraje de 1989 es el momento en que los cambios acumulados durante las décadas anteriores se condensan de improviso y conducen al derrumbe. El fin del comunismo introdujo nuevos tropos en nuestra conciencia histórica: la

rememoración de las víctimas remplazó a la de los vencidos; solo quedaron los perpetradores y las víctimas. En nuestros días, los actores del pasado deben alcanzar la condición de víctimas para conquistar un lugar en la memoria pública. Cargada con el peso de su pasado totalitario, Alemania se ha convertido en un ámbito privilegiado para esta metamorfosis de la conciencia histórica. Es allí donde, desde la década de 1980, la memoria del Holocausto ha remplazado simbólicamente a la del antifascismo en el espacio público.[8] La memoria oficial de la República Democrática Alemana ha sido borrada. Tanto los monumentos del régimen como las estatuas de los fundadores del comunismo han sido destruidos. En Berlín queda una estatua solitaria de Marx y Engels, entre la Isla de los Museos y el Nikolaiviertel, con un grafiti irónico en la base: *Wir sind unschuldig* (Somos inocentes). Al mismo tiempo, el recuerdo de las víctimas del nacionalsocialismo ha rediseñado el paisaje urbano hasta la creación en 2005 de un gigantesco monumento conmemorativo del Holocausto en el corazón de la capital alemana.[9] Tal es el contexto de la crisis del marxismo, que es el espejo de una derrota histórica.

Memoria del futuro

Como lo indica la famosa tesis once sobre Feuerbach (1844), el marxismo nació y se desarrolló a la vez como una interpretación y un proyecto para la transformación revolucionaria del mundo. El derrumbe del comunismo aniquiló sus esperanzas utópicas y, por consiguiente, borró su memoria. En otras palabras, el marxismo dejó de transmitir la memoria de las luchas por un mundo mejor. No hace falta reconsiderar viejos debates filosóficos para reconocer que la utopía era el tropismo secreto de la concepción marxista de la historia. En *El 18 brumario de Luis Bonaparte* (1852), se habla de la memoria como "la tradición de todas las generaciones muertas" que "pesa como una pesadilla sobre el cerebro de los vivos".[10] Las revoluciones modernas dirigidas contra el capitalismo, prosigue Marx, "no pueden tomar su poesía del pasado sino únicamente del futuro".[11] Deben "dejar que los

muertos entierren a sus muertos" y deshacerse de "los recuerdos tomados de la historia universal" (que cegaron a sus ancestros) a fin de proyectarse en el futuro.[12]

Hasta fines del siglo XX, la teleología fue un rasgo típico de la historiografía marxista. El comunismo se postulaba como un *telos,* un fin de la historia y, por lo tanto, las revoluciones fijaban las divisiones de la periodización histórica. Una línea recta conectaba 1789 con 1917, pasando por las revoluciones de 1848 y la Comuna de París.[13] En *El Estado y la Revolución,* un texto escrito por Lenin en 1917, la palabra "memoria" no figura, pero se dedican varios capítulos a las "experiencias" revolucionarias del siglo XIX, muy en particular 1848 y la Comuna parisina.[14] El líder bolchevique consideraba esa recapitulación como una tarea necesaria con vistas a una acción revolucionaria. De Octubre en adelante, el proceso se globalizó y la curva ascendente se dividió en diferentes líneas que atravesaban Europa (1968 en Francia, 1974 en Portugal), América Latina (1959 en Cuba) y Asia (1949 en China, 1975 en Vietnam). Con una brújula similar, Albert Mathiez describía a los bolcheviques como los herederos de los jacobinos franceses,[15] y los actores de Mayo del 68 estaban convencidos de haber vivido un "ensayo general", como el levantamiento de julio de 1917 que precedió a la Revolución de Octubre.[16] En suma, las revoluciones parecían trazar una línea ascendente. Eric Hobsbawm hizo un vívido resumen de esta concepción de la memoria al citar a un activista sindical británico que, en los años treinta, hablaba de esta forma con los *tories:* "Su clase representa el pasado, mi clase representa el futuro".[17] La escritura de la historia y la memoria se entrelazaban y alimentaban recíprocamente. En otras palabras, la memoria era una memoria para el futuro, en cuanto anunciaba las batallas por venir. La rememoración de las revoluciones pasadas no se circunscribía al emocionante momento de la emancipación experimentada como una acción colectiva; también podía cargar con las tragedias de sus derrotas. Durante los días más oscuros de la Guerra Civil rusa, cuando las amenazas se cernían sobre el poder soviético y la revolución parecía agonizar, el fantasma de la Comuna de París obsesionaba a los bolcheviques. Una victoria de los guardias blancos rusos habría conducido a una masacre como la "semana

sangrienta" de mayo de 1871, en una escala incomparablemente más grande. Como recuerda Víctor Serge en sus memorias, una dictadura militar blanca aparecía como el desenlace más probable, y su consecuencia habría de ser la ejecución de todos los líderes bolcheviques. Lejos de sembrar el desaliento, sin embargo, esta conciencia los alentaba a resistir: "A pesar del hambre, los errores y hasta los crímenes —escribió Serge en 1924—, los rojos nos encaminamos hacia la Ciudad del Futuro".[18]

Durante un siglo, la iconografía socialista y comunista ha ilustrado esta visión teleológica de la historia. Sus imágenes se "grabaron" en la memoria de varias generaciones de activistas —de obreros a intelectuales— y dieron forma a su imaginación. Cumplieron el papel de "puntos subliminales de referencia" o "puntos tácitos de contacto" —según la bella fórmula de Raphael Samuel—, cuya interpretación puede ser tan interesante como la exégesis textual.[19] *El cuarto estado,* de Pellizza da Volpedo (1901 [figura 8]), una de las pinturas más famosas entre las inspiradas por la idea socialista con anterioridad a la Gran Guerra, describe el avance de las clases trabajadoras desde un fondo oscuro hacia la luz: su marcha es una metáfora de la historia como un camino de la opresión a la emancipación, de un sombrío pasado a un futuro ilustrado y resplandeciente.[20] Ese cuadro podría interpretarse como una ilustración pictórica de la estrategia socialista descripta por Friedrich Engels, muy poco antes de morir, en un famoso y polémico prefacio a una nueva edición de *La lucha de clases en Francia* (1895), de Marx. Al advertir una modificación del centro de gravedad del movimiento socialista europeo desde Francia (la sede de las revoluciones decimonónicas) hacia Alemania, el país donde la socialdemocracia había hecho sus más impresionantes progresos electorales (de cien mil votos en 1871 a casi dos millones en 1890), Engels señalaba un cambio radical de estrategia. Se había terminado el tiempo de los combates callejeros y las barricadas. La "rebelión de viejo estilo" parecía irremediablemente "obsoleta" cuando se la comparaba con el ascenso del "gran ejército internacional de socialistas, que avanzan de manera irresistible y crecen día a día en cantidad, organización, disciplina, claridad de visión y certeza de la victoria".[21] El socialismo era inevitable y cualquier intento de acelerar su advenimiento resultaba inútil, por no decir peligroso:

El hecho de que este poderoso ejército del proletariado no haya alcanzado todavía su meta y, lejos de obtener la victoria con un solo y vigoroso golpe, tenga que avanzar lentamente de posición en posición en una lucha tenaz y dura, demuestra de manera concluyente lo imposible que era en 1848 lograr la transformación social mediante un mero ataque sorpresivo.[22]

FIGURA 8. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato/El cuarto estado* (1901), óleo sobre tela, Pinacoteca de Brera, Milán. © Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

Retrospectivamente, las revoluciones del siglo XIX asumían una dimensión "blanquista", y esta crítica de la lucha insurreccional se presentaba como la oposición entre dos temporalidades históricas: por un lado, el tiempo acelerado, fulminante y disruptivo de la revolución y, por otro, el tiempo lento pero homogéneo e irresistible de un cambio evolutivo. Aparecía entonces la dialéctica —más adelante teóricamente codificada por Gramsci— entre un "movimiento de guerra" y una "guerra de posiciones". El futuro del socialismo, pensaba Engels, estaba en la segunda y, por consiguiente, la memoria de las barricadas podía ser un obstáculo a ese crecimiento gradual

pero enorme. De improviso, las revoluciones decimonónicas se habían convertido, como el terrorismo populista a los ojos de los socialdemócratas rusos, en "una expresión de impaciencia política", un conjunto de combates que llegaban "antes de tiempo" y se producían "demasiado pronto" y "demasiado rápido" para consolidar sus conquistas.[23]

La Primera Guerra Mundial rehabilitó la acción revolucionaria con su tiempo súbito y disruptivo, pero esta aceleración se inscribía aún en una visión utópica del socialismo. Tras la Revolución de Octubre, la utopía dejó de ser la representación abstracta de una sociedad liberada que se proyectaba en un futuro lejano y desconocido; era ahora la imaginación desatada de un mundo por construirse en el presente. En 1919, en medio de la Guerra Civil rusa y los levantamientos revolucionarios en muchos países de Europa Central, Vladímir Tatlin elaboró el proyecto de su *Monumento a la Tercera Internacional* (figura 9). Inspirado en el mito de la Torre de Babel, Tatlin concibió esta obra de arte en un estilo constructivista, como un edificio que no solo debía admirarse sino también usarse, para probar así que el arte era una herramienta para construir el socialismo. Mucho más que un símbolo, su ambición era presentar una prueba material de la construcción de un nuevo mundo como una fusión entre estética y política. "Radicalmente antimonumental", tal como ha puntualizado Svetlana Boym, este proyecto arquitectónico difería profundamente de todos sus predecesores.[24] No tenía nada que ver con la verticalidad lineal de la Torre Eiffel, que se limitaba a celebrar la modernidad industrial, ni con la Estatua de la Libertad, cuya estética se inspiraba en un clasicismo convencional, y ni siquiera con *La torre del trabajo* de Auguste Rodin, un proyecto —probablemente conocido por Tatlin— creado para la Exposición Universal de 1900 pero nunca realizado. En el espíritu de la Tercera República, la torre de Rodin glorificaba las virtudes redentoras del trabajo, al mostrar como una espiral ascendente del trabajo manual a la técnica y la ciencia, vectores de un progreso puesto bajo el signo de la Providencia y cumplido como un sacrificio (figura 10).[25] Tatlin rompía con esta concepción tradicional del arte y la cultura. Hecho de vidrio y hierro, su "monumento" integraba en una única estructura tres diferentes elementos rotatorios: un cubo, una pirámide y un cilindro. En la base, el cubo

iba a albergar al gobierno soviético (Sovnarkom) y su período de rotación sería de un año; la pirámide funcionaría como sede de la Internacional Comunista (Komintern) y completaría la rotación sobre sí misma en un mes, y el cilindro contendría el consejo editorial de su órgano de propaganda, publicado simultáneamente en distintas lenguas, una sala de conferencias, una imprenta, una oficina de telégrafos, una radio y un proyector de consignas en las nubes en los días de cielo cubierto, y tendría un período de rotación de un día.[26] La espiral evocaba el movimiento evolutivo de la ciencia (la idea original de la revolución como rotación astronómica), en tanto que la pirámide daba al edificio su carácter vertical, como una cuña que penetrara en el cosmos: la revolución era una ruptura y un intento de tomar el cielo por asalto. La babel de lenguas no era ya un símbolo de confusión sino, antes bien, de una nueva comunidad internacional lanzada a la conquista del futuro.

FIGURA 9. Vladímir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional* (modelo) (1919). © Art Resource, Nueva York.

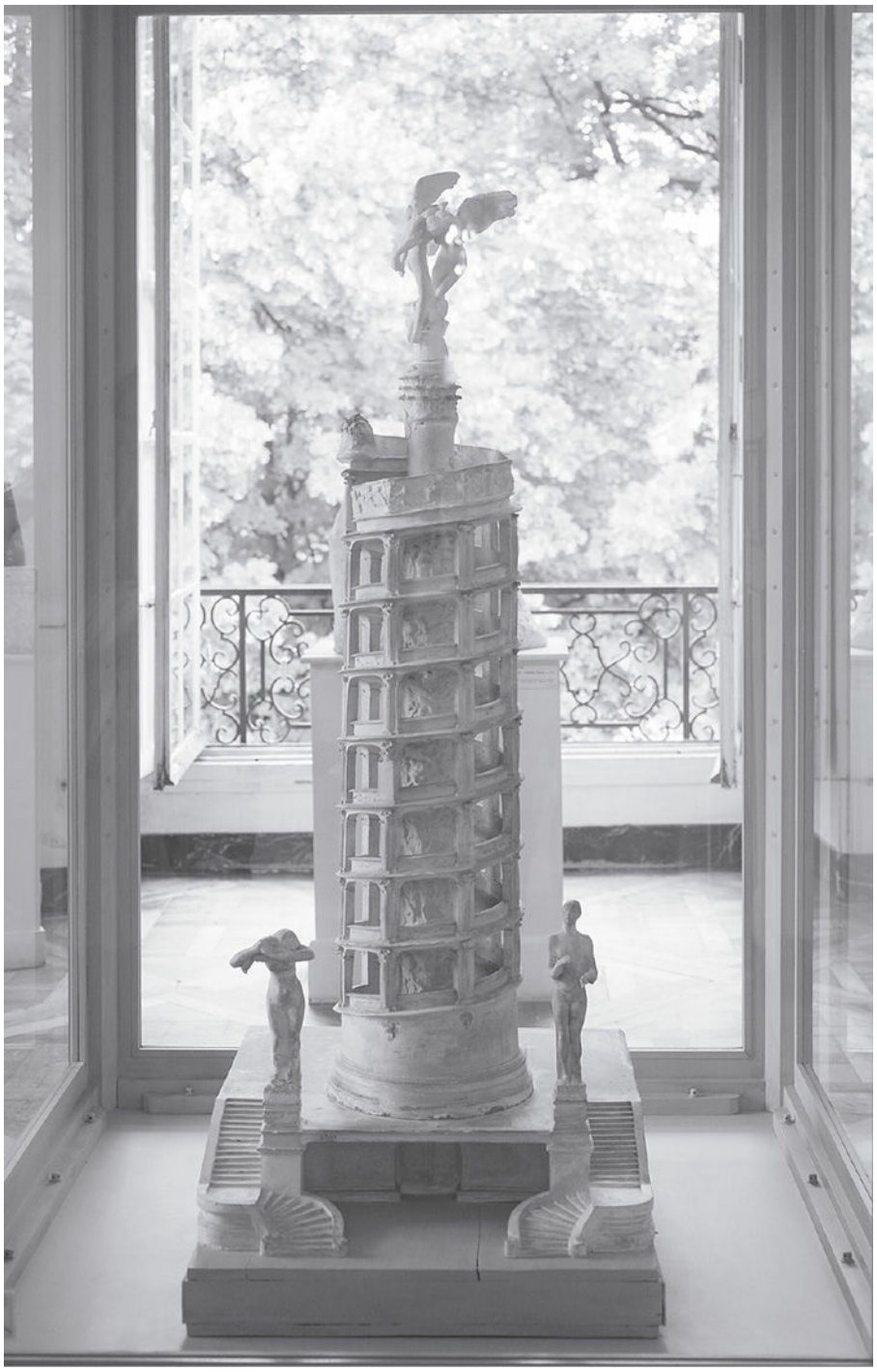

FIGURA 10. Auguste Rodin, *La torre del trabajo* (modelo para un monumento) (1898-1899), Museo Rodin, París. © Art Resource, Nueva York.

Otras obras de arte se crearon con una intención similar. En 1921, Lenin sugirió que el Obelisco de Moscú, inaugurado por el régimen zarista en vísperas de la guerra como celebración de la dinastía Romanov, se

transformara en el Monumento Conmemorativo de los Grandes Pensadores Socialistas, entre ellos, visionarios utópicos como Campanella, Tomás Moro, Saint-Simon y Charles Fourier. Ese mismo año, Konstantin Yuon pintó *El nuevo planeta,* que presentaba la Revolución de Octubre como el descubrimiento o el nacimiento de un nuevo planeta (figura 11). El advenimiento del socialismo era mucho más que un mero viraje histórico; se trataba de una especie de revolución copernicana que modificaba nuestra visión del mundo, e incluso un nuevo *big bang* que cambiaba el cosmos mismo.[27]

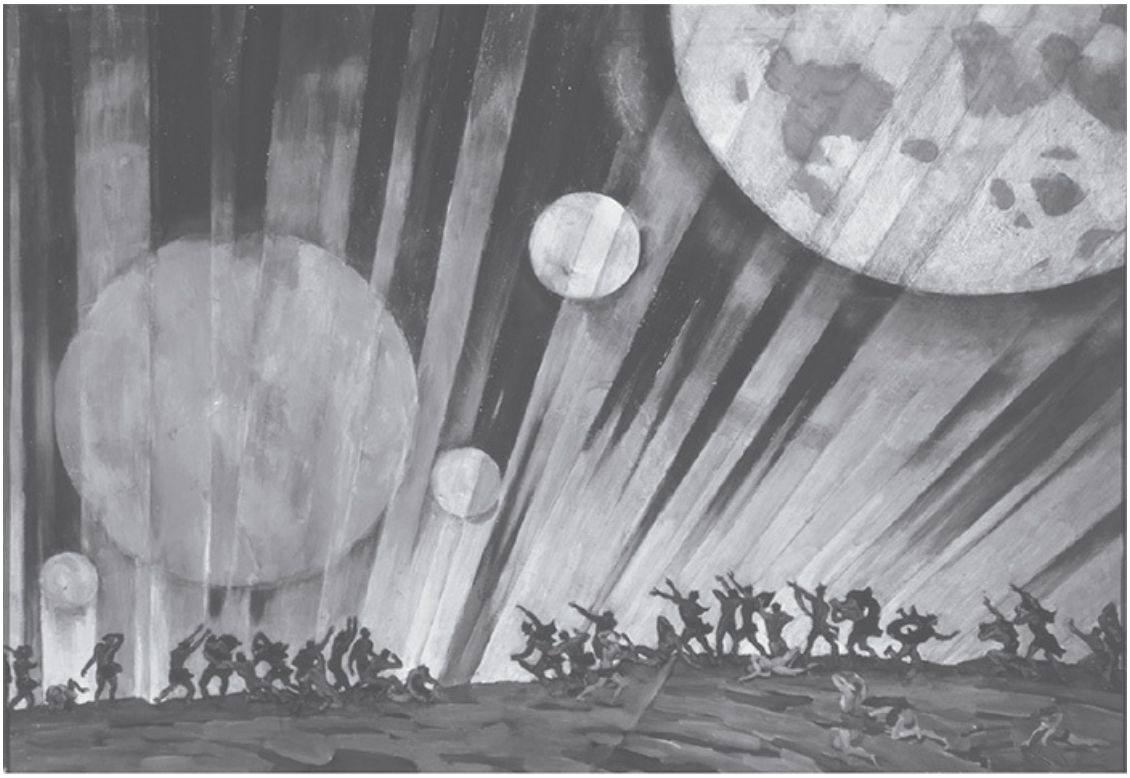

FIGURA 11. Konstantin Yuon, *El nuevo planeta* (1921), óleo sobre tela, Galería Trétiakov, Moscú. © Art Resource, Nueva York.

Durante la década de 1920, la propaganda soviética mostraba a Lenin con el brazo extendido hacia el futuro, como un guía seguro de sí mismo en medio de un mundo hecho de industrias, chimeneas y máquinas donde una multitud de obreros se movilizaba febrilmente para construir una nueva sociedad (figuras 12 y 13). En 1933, el arquitecto Boris Iofán ganó el concurso para la construcción del Palacio Soviético (figura 14). Su proyecto

nunca se realizaría, pero se dio a conocer de inmediato y marcó la imaginación soviética de la época. El rascacielos —la respuesta comunista al Empire State Building inaugurado en Nueva York dos años antes— tiene como remate una gigantesca estatua de Lenin, una vez más con el brazo extendido hacia el futuro, rodeado de nubes y aviones.[28] Estos carteles y estatuas de Lenin son la versión secular de una antigua iconografía bíblica que muestra a Moisés en su descenso del monte Sinaí con las Tablas de la Ley en las manos y un dedo apuntado al cielo (figura 15).[29] Esta llamativa afinidad entre las iconografías socialista y bíblica revela la permanencia, en la tradición comunista, de un impulso religioso que coexiste —visualmente exhibido, aunque negado en la teoría— con su ateísmo dominante. El anticlericalismo de Marx era una herencia de la Ilustración radical y sus discípulos lo transformaron en la doctrina oficial del marxismo, pero esta ideología, al convertirse en parte de la cultura de la izquierda —es decir, de los movimientos sociales y políticos de masas—, se fusionó con esperanzas, sueños y expectativas que durante siglos habían asumido una forma religiosa. En otras palabras, el ateísmo y las tendencias religiosas secularizadas se entrelazan en la famosa definición de la religión como "el opio del pueblo", que significa a la vez alienación y un deseo de liberación: "El desamparo religioso —escribía Marx en 1844— es al mismo tiempo la expresión de un desamparo real y la protesta contra él. La religión es el suspiro de la criatura oprimida, el corazón de un mundo sin corazón, así como el espíritu de una situación nada espiritual. Es el opio del pueblo".[30] La iconografía comunista expresó esta tensión mesiánica en procura de un mundo liberado —un ámbito posthistórico, según Marx— mediante la reproducción de su propia versión de la escatología cristiana.

FIGURA 12. A. Strájov, *Lenin* (1924), cartel soviético. © Art Resource, Nueva York.

FIGURA 13. V. Scherbakov, *Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo* (1920), cartel soviético. © Art Resource, Nueva York.

Tras la Segunda Guerra Mundial, la imaginación soviética siguió proyectándose en un futuro hecho de fábricas y naves espaciales, cuya velocidad supersónica remplazaba al tiempo febril y comprimido del levantamiento revolucionario: la marcha hacia el socialismo se medía en las toneladas de acero, los tractores, los aviones y los misiles producidos por la industria soviética y no en los millones de votos cosechados por la socialdemocracia alemana en las elecciones, pero la historia no había perdido su *telos.* Como la vanguardia, señala Boris Groys, "la cultura estalinista sigue estando orientada hacia el futuro",[31] y trata de dar forma a la vida cotidiana y magnificar los logros materiales del socialismo. En los años setenta, durante el período de estancamiento bajo el gobierno de Brézhnev, la marcha comenzó a lentificarse y el futuro se tornó incierto. Apareció entonces en la Unión Soviética un arte "postutópico" productor de pinturas como *El horizonte*, de Erik Bulátov, en la cual un grupo de soviéticos camina por una

playa hacia el mar, pero el horizonte, frente a ellos, es invisible, ya que lo corta una enorme banda horizontal que recuerda la Orden de Lenin. Sin embargo, esta aguda estética desmitificadora fue percibida como una crítica del socialismo real y no del socialismo en sí.

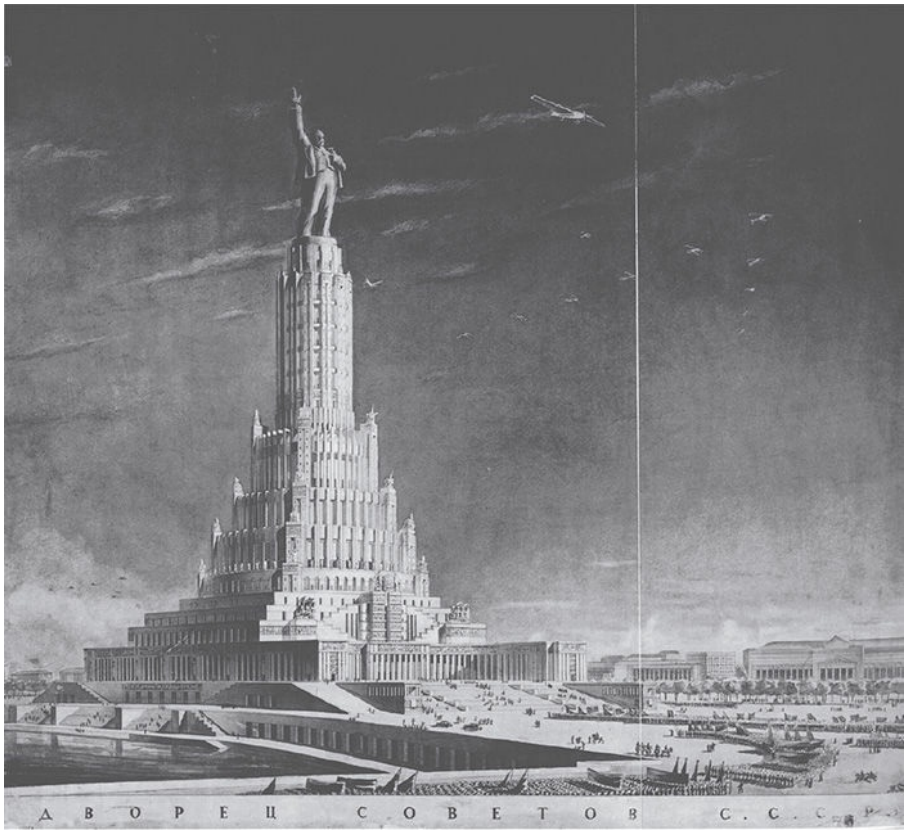

FIGURA 14. Boris Iofán, *Proyecto para el Palacio de los Sóviets* (1933), Museo Estatal Schúsev de Arquitectura, Moscú. © Art Resource, Nueva York.

FIGURA 15. Gustave Doré, “Moisés baja del monte Sinaí”, en *The Holy Bible… with Illustrations by Gustave Doré* (1866). © Art Resource, Nueva York.

Aun en América Latina, donde las utopías socialistas solían fundirse con el tiempo cíclico de las comunidades indígenas, las representaciones visuales

de la historia no podían evitar la mitología de un sendero ascendente hacia el futuro: la toma del cielo por asalto. En una suntuosa perspectiva diacrónica, los murales de Diego Rivera que decoran las escalinatas del Palacio de Gobierno en la ciudad de México muestran el movimiento lineal que describe el avance de las clases trabajadoras de un pasado de opresión a un futuro liberado (figura 16). La rememoración tanto de las luchas anticoloniales como de la revolución campesina lleva con naturalidad a la organización del movimiento obrero moderno, multirracial y multinacional, bajo la mirada de la figura tutelar de Marx.[32]

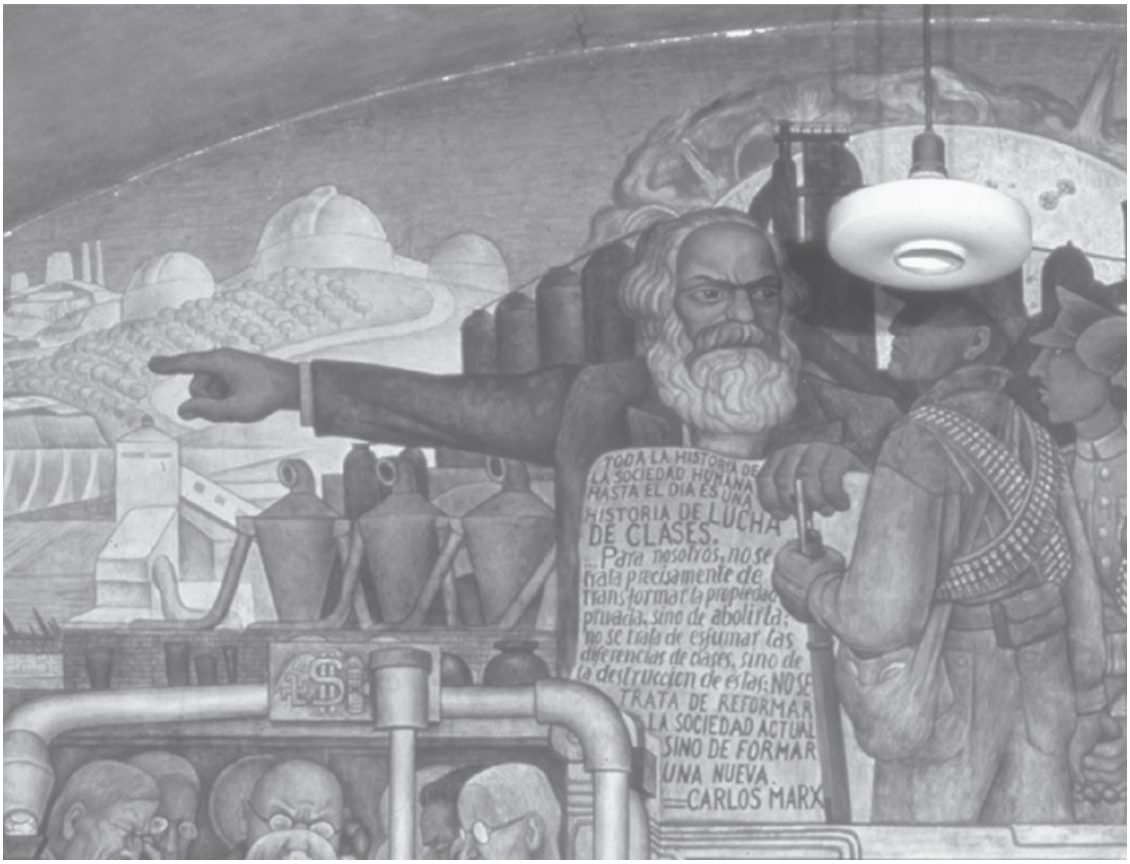

FIGURA 16. Diego Rivera, "Karl Marx apunta a la utopía", detalle de *México de hoy y mañana* (1935), mural, ciudad de México. © 2015, Banco de México Diego Rivera Frida Kahlo Museums Trust, México DF y Artists Rights Society (ARS), Nueva York.

La teleología marxista no se formulaba necesariamente en términos de causalidad determinista; también podía adoptar la forma de la utopía de Ernst Bloch, es decir, una filosofía y una política de la "anticipación" *(Vorschein)*. El marxismo construyó una "conciencia anticipatoria", transformando el

sueño de emancipación que había obsesionado a las sociedades humanas desde la Antigüedad en una visión filosófica del futuro. Por eso Bloch dedicó a Marx el último capítulo de *El principio esperanza*, en un volumen que repasaba las "imágenes desiderativas del instante colmado".[33] Más que una "utopía fría" que describiera el socialismo como un futuro inscripto en las leyes de la historia, el marxismo era, en opinión de Bloch, un proyecto social arraigado en un optimismo antropológico heredado de la Ilustración: el largo proceso en virtud del cual la humanidad aprende a alzarse y caminar erguida. De manera similar, Herbert Marcuse explicaba el lazo dialéctico entre la memoria y la utopía socialista por conducto de la categoría de inconsciente elaborada por Freud. La función de la memoria, escribía en *Eros y civilización* (1955), era "preservar las promesas y potencialidades que el individuo maduro y civilizado traiciona e incluso ilegaliza". Este deseo irrealizado pero también olvidado podía proyectarse en el futuro como una utopía de felicidad. En este camino, Proust se unía a Marx: "La *recherche du temps perdu* se convierte en el vehículo de la liberación futura".[34] Esta memoria orientada hacia el futuro debía ser educada y forjada en oposición a la memoria alienada de una sociedad de clases: la civilización represiva está hecha de disciplina y sometimiento y, por consiguiente, cosecha obligaciones y no placeres. Es una "memoria ligada a la mala conciencia, la culpa y el pecado", en la cual las imágenes de libertad son un "tabú".[35] La *contramemoria* marxista debería concentrarse en la felicidad sepultada de la humanidad y asociarse a la utopía como una promesa de libertad. Esa utopía, salvada y llevada en la memoria, tiene una dimensión romántica, en cuanto reconecta un futuro liberado con un pasado ancestral. De manera análoga a la fantasía de conservación de las estructuras y tendencias de la psique del niño en el individuo adulto, "la imaginación preserva la 'memoria' de un pasado subhistórico", y propone así a la lucha por la emancipación humana "la imagen de la unidad inmediata entre lo universal y lo particular bajo la égida del principio de placer".[36] Tras los pasos de Bloch, Marcuse sugería un marxismo dialéctico liberado de toda forma de determinismo histórico y admitía "la posibilidad de que el camino al socialismo proceda de la ciencia a la utopía y no de la utopía a la ciencia".[37] La ciencia no anunciaba el

advenimiento del socialismo, pero este, sin duda, podía ponerla en juego a fin de realizar un sueño ancestral de felicidad. Aun reinterpretado como una utopía —o una posible alternativa a la barbarie—, el socialismo seguía siendo un *telos* histórico, un objetivo que orientaba y construía el recuerdo de un movimiento emancipatorio. Si tuviéramos que sintetizar en una fórmula la concepción marxista de la memoria, podríamos adoptar la intensa definición propuesta por Vincent Geoghegan: "Rememorar el futuro".[38]

Estos documentos visuales y textuales prueban que la teleología marxista implicaba la rememoración como un elemento clave de su imaginación utópica. No era una forma de futurismo de izquierda, esto es, un movimiento vanguardista que, fascinado por la velocidad, la tecnología y la modernidad, pretendiera "abolir la historia" para conquistar el futuro.[39] En los primeros años del poder soviético, León Trotski criticó el nihilismo mnemónico exhibido por los futuristas rusos y destacó el papel que desempeñaba la rememoración incorporada a la acción revolucionaria. En *Literatura y revolución* (1924), podemos leer el siguiente juicio:

> Hay en el exagerado rechazo futurista del pasado un nihilismo bohemio que no existe en el revolucionismo proletario. Nosotros, los marxistas, vivimos en las tradiciones y no por ello hemos dejado de ser revolucionarios. Elaboramos y mantenemos vivas las tradiciones de la Comuna de París, aun antes de nuestra primera revolución. Se sumaron luego a ellas las tradiciones de 1905, de las que nos hemos nutrido para preparar la segunda revolución. Si nos remontamos aún más atrás, conectamos la Comuna con los días de junio de 1848 y con la gran Revolución Francesa.[40]

Lo que el marxismo rechazaba en el futurismo no era su carácter subversivo ni —en el caso del futurismo ruso— su crítica radical de la sociedad burguesa; era más bien su rechazo de una tradición revolucionaria. El problema no radicaba en que el futurismo rechazara "las sagradas tradiciones de la *intelligentsia*", sino en el hecho de que no se sintiera "parte de la tradición revolucionaria. Nosotros entramos a la revolución, mientras que el futurismo cayó en ella".[41] Según Trotski, la revolución no era una *tabula rasa*; tenía su propia visión del pasado, como una suerte de contramemoria opuesta a las interpretaciones oficiales de la historia. La revolución era el momento en que esa visión "surgía de las profundidades de la memoria" y

empujaba a sus actores a “abrir un camino hacia el futuro”.[42]

Eso no impedía a Trotski, claro está, compartir la fe futurista en la máquina como una herramienta para cambiar el mundo. Algunos pasajes de *Literatura y revolución* describen el futuro socialista en términos prometeicos, fusionando la visión utópica de “armonía universal” de Fourier con una ciega idealización, típicamente decimonónica, del progreso y la técnica. Según el revolucionario ruso, el socialismo debía ser algo así:

> El hombre ya ha realizado en el mapa de la naturaleza cambios que no carecen de importancia. Pero son meros ejercicios de escolar en comparación con lo que vendrá. La fe solo promete mover montañas, pero la técnica, que no admite nada “por fe”, las abatirá y moverá realmente. Hasta ahora esto se hizo con finalidades industriales (minas) o ferroviarias (túneles); en el futuro, se hará en una escala inconmensurablemente más grande, de conformidad con un plan industrial y artístico general. El hombre se ocupará de trazar un nuevo inventario de montañas y ríos, y hará serias y reiteradas mejoras en la naturaleza. A la larga, reconstruirá la tierra, si no a su imagen, sí al menos según su propio gusto. No tenemos el más mínimo temor de que ese gusto sea malo. […] Por medio de la máquina, en la sociedad socialista el hombre gobernará la naturaleza en su totalidad, con sus urogallos y sus esturiones. Señalará el lugar de las montañas y el de los pasos. Cambiará el curso de los ríos y someterá a su imperio los océanos. Los simplones idealistas tal vez digan que eso es una lata, pero por eso, justamente, son simplones. Esto no significa, desde luego, que el planeta entero sea dividido en cajas ni que los bosques se conviertan en parques y jardines. Muy probablemente, las espesuras, los bosques, los urogallos y los tigres se mantendrán, pero solo cuando el hombre les ordene mantenerse. Y lo hará tan bien que el tigre ni siquiera advertirá la máquina o sentirá el cambio, sino que vivirá como lo hacía en los tiempos primigenios. La máquina no se opone a la tierra. Es el instrumento del hombre moderno en todos los ámbitos de la vida.[43]

En una poco habitual incursión marxista en la ciencia ficción, la novela *Estrella roja* (1908), de Aleksandr Bogdánov, ya había prefigurado el socialismo como un futuro tecnológico cuyos logros situaba en el planeta Marte.[44] A diferencia de Bogdánov, sin embargo, el jefe del Ejército Rojo preservaba una tensión dialéctica entre la memoria y la utopía. En un capítulo titulado “El revolucionario como historiador”, de su notable biografía de León Trotski, Isaac Deutscher describe el estilo de la *Historia de la Revolución Rusa* —narrativo y analítico al mismo tiempo— como una reconstrucción empática de los acontecimientos, en la cual octubre de 1917 aparece como un momento de autoemancipación proletaria cargada de

memoria. Al retratar el movimiento de las masas, Trotski quería compartir con los lectores la felicidad que las embargaba:

> Aun cuando puedan ser analfabetos y groseros, está orgulloso de esos hombres y quiere que también nosotros lo estemos. Para él, la revolución es ese breve pero significativo momento en que los humildes y los oprimidos tienen por fin la palabra. En su opinión, ese momento redime siglos de opresión. Trotski se remonta a él con una nostalgia que da a su reconstrucción un vívido e intenso relieve.[45]

Mito y rememoración

Esta memoria orientada hacia el futuro alimentó, por supuesto, el mito soviético del "Hombre Nuevo", pero el precursor comunista de la humanidad emancipada era muy diferente de sus "homólogos", los héroes fascistas. La distancia abismal que separa el comunismo del fascismo no solo concierne a su visión del futuro, sino también a su descripción del pasado. El pasado puede habitar el presente como un mito o como una memoria caliente y explosiva que despierta y actúa sobre la realidad de hoy. El fascismo es probablemente el ejemplo más emblemático de una modernidad concebida y vivida como un mito atemporal. El secreto de la revolución conservadora fue precisamente la fusión de la modernidad técnica y mecánica con un pasado ancestral, románticamente idealizado y hecho de valores tradicionales y héroes mitológicos. Fusionó lo viejo y lo nuevo, al transformar a los líderes carismáticos en figuras eternas pertenecientes tanto al pasado como al futuro.[46] El "Reich de mil años" celebraba sus liturgias en la ciudad medieval de Núremberg y la ambición del régimen fascista era transformar Roma en una *città eterna* donde el culto futurista de las máquinas incorporara los vestigios de la Antigüedad para crear una sola unidad armónica. En 1936, tras la colonización de Etiopía, Mussolini se presentó como un emperador romano. El año siguiente se inauguró en la capital italiana la Mostra Augustea della Romanità, para celebrar el segundo milenio del nacimiento del emperador Augusto. Más que una reconstrucción histórica del Imperio romano, esa exposición se había concebido como un "renacimiento" del

pasado en el presente, conforme a la visión de la *romanità* sostenida por Mussolini, para quien Roma era "un símbolo y un mito".[47] El perfil del Duce se disolvía en el de Augusto. El mismo año de la exposición romana, el pintor nazi Hubert Lanziger pintó el famoso retrato del *Führer* como caballero medieval en armadura. Según Johann Chapoutot, los nazis habían remplazado "el reino de la historia por el reino del mito"; habían abolido el tiempo histórico y en su remplazo ponían la "eternidad de la raza, de su gesto y su combate".[48]

Así como la imaginación histórica fascista es una construcción mítica, la percepción revolucionaria del tiempo —que está en las antípodas— es modelada por la memoria, aun cuando se trate de una "memoria del futuro", cargada de expectativas escatológicas. Walter Benjamin aprehendió esta característica al escribir que los movimientos revolucionarios "se nutrían de la imagen de los ancestros esclavizados y no de la de los nietos liberados".[49] Esto podría explicar la relación con el pasado establecida en las últimas décadas por las revoluciones en América Latina, al despertar las sombras de Augusto César Sandino, Farabundo Martí, Emiliano Zapata y, más recientemente, Simón Bolívar. En enero de 2006, en Tiahuanaco, cerca del lago Titicaca, entre las ruinas de una vieja ciudad anterior a los incas, Evo Morales fue proclamado presidente de Bolivia, algunos días antes de su asunción oficial en La Paz. Esta ceremonia india celebrada en aimara inscribió su victoria en un tiempo cíclico entrelazado pero distinto del tiempo histórico del Estado y las instituciones seculares (figura 17). Los pueblos indígenas desean ser actores de la historia, pero no someterán su pasado de "pueblos sin historia", según la clásica fórmula de Hegel (y de Engels), a los códigos de la historia occidental (Estado, escritura, archivos, etc.). Para ellos, la entrada en la historia significa el comienzo de un largo ciclo de opresión y resistencia y, por consiguiente, se autodefinen contra el Estado y la historia.[50] Evo Morales y Álvaro García Linera no son figuras folclóricas; actúan políticamente en un mundo secular, pero saben que su papel político también está entrelazado con una temporalidad que no pertenece a la historia occidental.[51] En otras palabras, quieren salvar su pasado para construir su futuro. Como dicen los zapatistas mexicanos, caminan "poniendo un pie en el

pasado y otro en el futuro”.[52] Este es un interesante intento de preservar —por medio de la memoria— una esperanza en el futuro sin caer en las ilusiones fatales de la teleología.

FIGURA 17. Evo Morales, presidente de Bolivia, en Tiahuanaco, enero de 2006.

EL PASADO DE LOS FUTUROS

El monumento de Tatlin a la Tercera Internacional se inspiraba en el mito bíblico de la Torre de Babel (Génesis 11) que, como sabemos, resultó en el castigo divino a los seres humanos culpables de sueños demiúrgicos. La torre no pudo terminarse y cayó en ruinas; su imagen fue transmitida durante siglos por una vasta tradición iconográfica inmortalizada por la famosa pintura de Pieter Brueghel el Viejo (figura 18). Tras la caída del Muro de Berlín, Hans Mayer, historiador y crítico literario, escogió este mito bíblico para describir el final del socialismo real: merecía caer, pero el fracaso no era ineluctable, y sus comienzos no habían sido tan malos como su fin.[53] La Torre de Babel a la que se refería es un poema lírico escrito en 1949 por el poeta expresionista alemán Johannes R. Becher, quien, irónicamente, acabó siendo ministro de Cultura de Alemania Oriental durante varios años. Releído en 1990, este poema cobraba un sabor profético, sobre todo en su conclusión,

donde la Torre de Babel, que “habla en todas las lenguas” y “se eleva hasta el cielo”, termina por “derrumbarse en la nada”.[54]

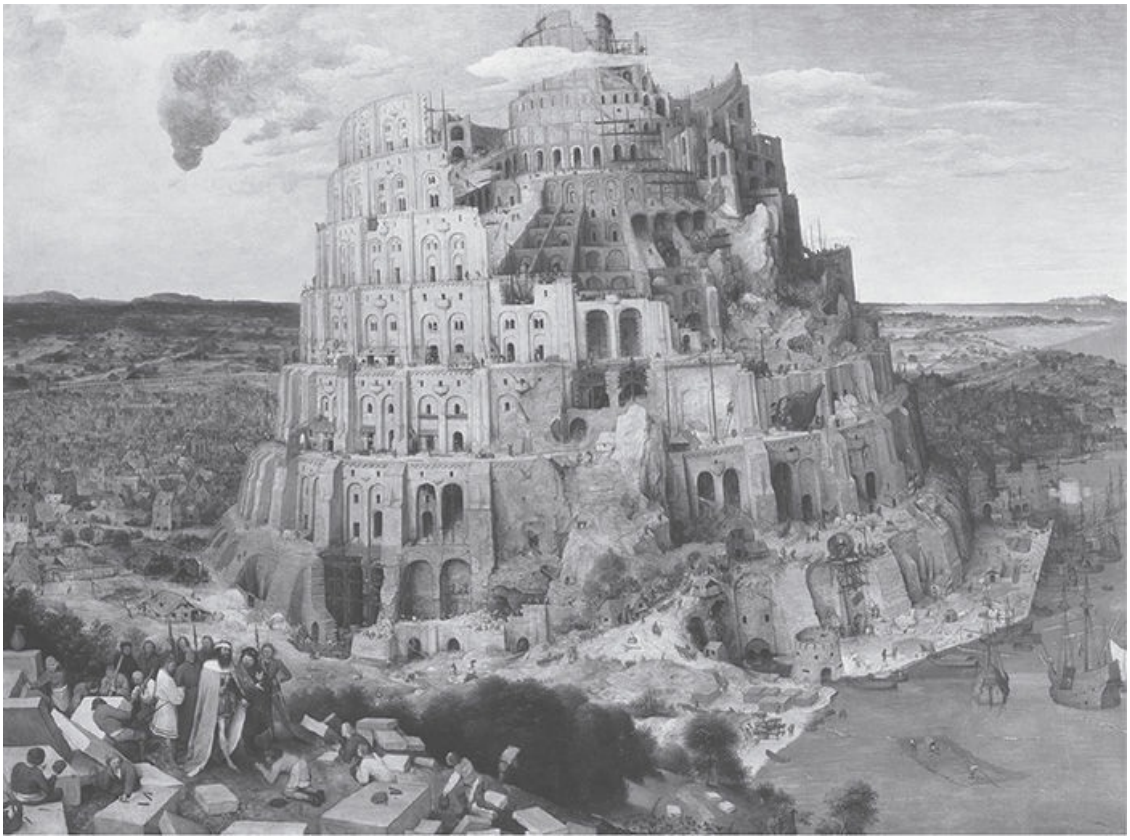

FIGURA 18. Pieter Brueghel el Viejo, *La Torre de Babel* (1563), óleo sobre tela, Kunsthistorisches Museum, Viena. © Art Resource, Nueva York.

Como la torre de Tatlin, Babel se había convertido en la revolución mundial que “habla en todas las lenguas”, pero ahora era una mentira, el estalinismo, que había transformado su mensaje universal en un rugido incomprensible y provocado su caída. El asalto al cielo había mudado en un penoso hundimiento: solo quedan ruinas.

Varios creadores de vanguardia anticiparon el fin del comunismo y lo expusieron como una ruptura de la memoria. En 1983, el artista exiliado ruso Aleksandr Kosolápov pintó una tela donde aparece la cabeza de Lenin en el suelo, junto a la base de su estatua destruida, frente a la cual hay tres *putti* inclinados sobre un diario titulado *The Manifesto,* cuyo contenido se empeñan en descifrar (figura 19). La utopía se ha derrumbado y lo que se había anunciado como un futuro radiante yace como un campo de ruinas. El

comunismo se ha vuelto un texto incomprensible que exige ser redescubierto y reinterpretado. Lenin ha caído de su pedestal, pero la cabeza todavía está entera y la mirada sigue siendo severa; no sabemos si su reproche se dirige a quienes destruyeron su estatua o a quienes decidieron construirla y, de tal modo, obligarlo a desempeñar un papel que él no había elegido.[55]

FIGURA 19. Aleksandr Kosolápov, *El Manifiesto* (1983), óleo sobre tela. © 2015, Artists Rights Society

(ARS), Nueva York.

FIGURAS 20 Y 21. Theo Angelopoulos, *La mirada de Ulises* (1995), Paradis Films, La Sept, Centre du Cinéma Grec.

El fin del comunismo como fin de una utopía y acto de rememoración, ceremonia de duelo a la vez solemne y frágil, encontró su expresión más conmovedora en *To vlemma tou Odyssea (La mirada de Ulises*, 1995), película de Theo Angelopoulos dedicada a la guerra en la ex-Yugoslavia. La

borradura del pasado, el rescate de su legado y la preservación de su memoria son su hilo conductor. El viaje de su héroe a través de un país devastado por la guerra, en busca de un fragmento de película perdida —el primer filme griego, cuya última copia se conserva en el archivo cinematográfico de Sarajevo, una ciudad sitiada—, es la metáfora del derrumbe de un mundo, que en su caída arrastra sus esperanzas y utopías. Un célebre *travelling* muestra una estatua rota de Lenin que cruza el Danubio tendida en una barcaza, con la mirada y el índice dirigidos al cielo. De improviso aparecen numerosas personas que se instalan en las orillas para seguir su paso. Están en silencio; muchas se arrodillan y se persignan (figuras 20 y 21). Una melodía triste acompaña este funeral de Lenin, una estatua rota y caída que abandona la escena de la historia. Mediante una asombrosa inversión de *Oktyabr* (*Octubre*, 1927 [figura 22]), de Eisenstein, donde la destrucción de la estatua del zar simbolizaba la revolución, Angelopoulos presenta la rememoración del comunismo como un trabajo de duelo.

FIGURA 22. Serguéi Eisenstein, *Octubre* (1927), Corinth Films.

Como el Danubio en la película de Angelopoulos, en la exposición *Buena memoria* (2003), de Marcelo Brodsky, el lugar de la memoria es otro río: el Río de la Plata. Brodsky es un artista cuya conceptualización visual de la memoria corresponde a la representación de un futuro anterior —un futuro pasado *(vergangene Zukunft),* según la definición de Koselleck— que incluye el comunismo, no como un régimen político sino como una utopía revolucionaria.[56] *Buena memoria,* probablemente su exposición más conocida, es un palimpsesto que fusiona la búsqueda de una identidad, una crónica familiar, un trabajo de duelo, la autobiografía de una generación y un fragmento de historia nacional, la de Argentina en la época de la última dictadura militar (1976-1983).[57] Sus fotografías tejen una memoria plural en la cual el pasado reaparece con su horizonte de expectativas, sus esperanzas y utopías. Tres imágenes claves sugieren una interpretación de la historia argentina. En la primera, una vieja foto de un álbum familiar, un hombre está en el puente de un barco (figura 23). Se trata del tío Salomón, hermano de su abuelo, que viaja a Buenos Aires a comienzos del siglo pasado. Otea el mar, la agitación de las olas frente a él, con una mirada grave que parece buscar y escudriñar el futuro que lo espera. Brodsky presenta esta foto con las siguientes palabras: "El Río de la Plata fue el punto de llegada y también el punto final. Mi tío abuelo Salomón, hermano de mi abuelo, llegó por el río a comienzos de siglo. Su imagen desafía el futuro, su postura espera todo".[58] La siguiente imagen muestra a dos adolescentes, el autor y su hermano, sonriendo a la cámara, quietos en el puente de un barco. Están de pie, apoyados en la barandilla, junto a un cartel que advierte que se encuentran en una zona vedada ("Prohibido permanecer en este lugar") (figura 24). En la tercera foto solo queda el agua, las olas del océano Atlántico que se mezclan con las del Río de la Plata, el "río sin orillas" en cuya estela Juan José Saer narró la historia de Argentina (figura 25). Mediante su yuxtaposición, estas tres imágenes construyen un relato con múltiples significados y evocaciones, en el cual cuentan al mismo tiempo destinos individuales y la historia de una nación.[59] La primera muestra a un emigrante europeo que va a construir su vida en el Nuevo Mundo, con sus expectativas y sus esperanzas, como millones de inmigrantes que llegaron a Argentina en los siglos XIX y XX. La

segunda da un salto de dos generaciones. La inscripción en la barandilla revela una transgresión y anuncia la revuelta de los años sesenta y setenta. La tercera es una imagen de horror: durante la dictadura militar los desaparecidos eran con frecuencia arrojados al río, a veces todavía vivos. "Tienen una tumba en el agua", podríamos decir en una paráfrasis de las palabras de "Todesfuge", el poema de Paul Celan.[60] El río se convirtió en su cementerio. Fernando, el hermano de Marcelo Brodsky, fue uno de ellos. *Buena memoria* incluye una de sus últimas fotos, tomada en la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) de Buenos Aires, el campo de concentración más grande del régimen del general Videla (figura 26). La secuencia de estas tres imágenes cuenta la historia de Argentina en el siglo XX, que es una historia rota. El inmigrante encontró un nuevo hogar; sus descendientes crecieron, se hicieron militantes políticos y sufrieron la violencia fascista, uno exiliado y otro asesinado: el fluir del agua, una metáfora del tiempo, los devoró. Las olas ya no evocan la continuidad —el agua que corre, la cadena de las generaciones—, sino más bien un abismo. Y también el pasado que resurge en estas imágenes es un pasado de futuros, hecho de sueños destruidos. Por sí sola, separada de las otras imágenes, el agua recuerda una temporalidad natural cuyo equivalente histórico es un tiempo cronológico "homogéneo y vacío". Esta imagen cobra significado cuando se la yuxtapone a las otras. Es su secuencia la que llena el tiempo, transformándolo en un tiempo histórico y permitiéndonos decodificar el pasado.

FIGURA 23

FIGURA 24

FIGURAS 23-25. Marcelo Brodsky, *El Río de la Plata* (tríptico). © Marcelo Brodsky, *Buena memoria* (1997).

Tras los pasos de Walter Benjamin, podríamos ver esas fotografías como "imágenes dialécticas" o "imágenes que piensan" *(Denkbilder),* que afirman una "redención del pasado".[61] A la luz de la semántica del tiempo histórico de Koselleck, las fotografías de Brodsky construyen una dialéctica negativa: el futuro anterior está enterrado o, mejor, ha sido tragado por el mar, sin vínculos con un "horizonte de expectativa" en el presente. Aparece como un trauma que rompe la continuidad del tiempo histórico.

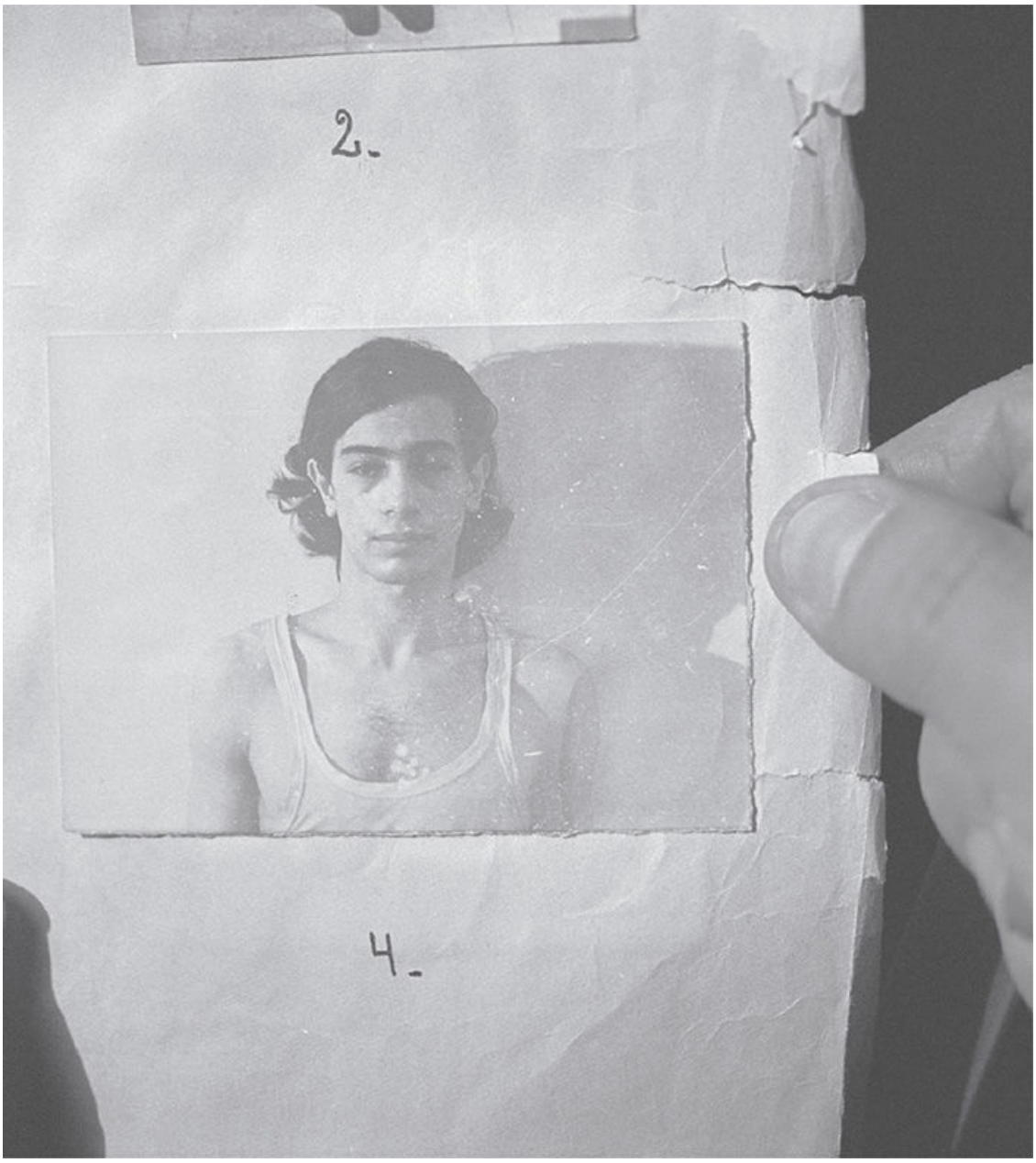

FIGURA 26. Marcelo Brodsky, *La camiseta*. © Marcelo Brodsky, Buena memoria (1997).

Un marxismo correspondiente a nuestro régimen de historicidad —una temporalidad retirada en el presente, privada de una estructura prognóstica— adopta inevitablemente una tonalidad melancólica. Amputado de su principio esperanza —al menos en la forma concreta que este tomó en el siglo XX, cuando el comunismo encarnó la utopía de una sociedad liberada—, internaliza un revés histórico. Su dimensión estratégica no consiste en

organizar la supresión del capitalismo sino, antes bien, en superar el trauma de un derrumbe sufrido. Su arte radica en la organización del pesimismo: extraer lecciones del pasado y reconocer una derrota sin capitular frente al enemigo, con la conciencia de que un nuevo comienzo tomará ineludiblemente nuevas formas, caminos desconocidos. La vista de los vencidos es siempre crítica.

III. IMÁGENES MELANCÓLICAS

CINE E HISTORIA

El final del socialismo real no produjo ninguna película significativa sobre el fin de la esperanza comunista. Inspiró una ola de creaciones estéticas que describían el derrumbe de un mundo, en una gama que iba de la tragedia a la comedia y de los dilemas morales y las mentiras cotidianas a los que el poder totalitario sometía a los individuos y las relaciones humanas (*Das Leben der Anderen [La vida de los otros],* 2006, de Florian Henckel von Donnersmarck) a la nostalgia irónica por un entorno humano desaparecido (*Good Bye Lenin!,* 2003, de Wolfgang Becker). En Rusia, Aleksandr Sokúrov y Alekséi German mostraron metafóricamente el derrumbe del régimen soviético por medio de la agonía mortal de Lenin y Stalin (respectivamente, *Telets [Taurus],* 2001, y *Khrustalyov, mashinu! [¡Khrustalyov, mi auto!],* 1998), mientras que el cineasta Emir Kusturica, de la ex-Yugoslavia, contó la historia de su desmembrado país como una gigantesca payasada balcánica en *Underground,* de 1995. En el comunismo, explicaba Kusturica,

> todo era una farsa, una ficción, un chiste. El comunismo es, fundamentalmente, un sistema que nunca evolucionó. Y la gente compraba la ficción como si fuese una realidad. En estos casos no hay elección; uno va directamente al desastre, a la catástrofe. Como decía George Orwell, el lenguaje político está hecho para que las mentiras parezcan verdaderas.[1]

En la mayoría de estas películas, el comunismo aparece como un espacio extraño, inclasificable y a menudo incomprensible de desagregación social, un abismo insondable. Lo que queda es un vacío. En relación con la predilección de Sokúrov por las "elegías" —título de muchos de sus documentales—, Giorgio Agamben recuerda la etimología de la palabra, que

en griego antiguo significa a la vez “lamento fúnebre” y “queja política”: “El objeto de la lamentación de Sokúrov es el poder o, para ser más preciso, el vacío central del poder”.[2]

Tal vez ese vacío era más profundo y trascendía el poder. El final del socialismo real no engendró el eclipse de la esperanza socialista, simplemente lo reveló. En 1989, Nanni Moretti realizó *Palombella rossa,* una película en la cual ese vacío se convierte en amnesia. Su héroe es un comunista italiano que, a raíz de un accidente automovilístico, pierde la memoria. Partes del pasado —tanto el suyo propio como el pasado colectivo de la izquierda italiana— reaparecen fragmentariamente durante un partido de waterpolo, un deporte que le da un sentido de comunidad en un universo de individualismo. Esos fragmentos lo llevan a enojarse y asombrarse frente a un país casi irreconocible. Un año después, Moretti filmó los debates de los militantes de base previos al congreso donde el Partido Comunista cambió de nombre (pasó a llamarse Partido Democrático de la Izquierda). El abandono de toda referencia al comunismo —y por ende el apartamiento de las culturas, las ideas, las experiencias y las identidades forjadas a lo largo de muchas décadas— dio paso a algo desconocido y ominoso, un objeto misterioso: *La cosa* (1990).[3] No obstante, las películas de Moretti —“la egocéntrica Casandra de la izquierda”—[4] no ahondan en esa amnesia izquierdista, y de ordinario se limitan a reflejarla, con una mirada irónica. Para encontrar un lenguaje visual capaz de escudriñar el eclipse de la esperanza socialista y el legado de las revoluciones derrotadas del siglo pasado hay que buscar en otra parte.

Este capítulo se ocupa de lo que Antoine de Baecque llamó *camera historica,* es decir, “la forma cinematográfica de la historia”, y Hayden White, *historiofotía,* esto es, la “representación de la historia y de nuestro pensamiento sobre ella a través de imágenes y discursos fílmicos”.[5] A diferencia de la historiografía, que es un discurso crítico sobre el pasado —un intento de reconstruir e interpretar los hechos ocurridos—, los filmes históricos son con frecuencia inexactos y aproximados en su descripción de tiempos idos, con los cuales pueden tomarse libertades que ningún estudioso serio que trabaje con fuentes verificables podría siquiera imaginar. No

obstante, tanto las películas como las novelas históricas pueden ahondar o transfigurar acontecimientos a fin de alcanzar una dimensión "subjetiva" del pasado, al contar cómo los vivieron los seres humanos y el significado que dedujeron de ellos. Las películas históricas, señala Natalie Zemon Davis, pueden ser "una experiencia de pensamiento sobre el pasado"[6] que, sin aspirar a describir los hechos "tal como ocurrieron" (*wie es eigentlich gewesen,* en términos de Ranke), nos entrega una de sus verdades. Este capítulo examinará los filmes como barómetros de la conciencia de izquierda, reveladores de sus dilemas y cambios. Sin pretender abarcarlo todo, analizará varias películas que, explícita o alegóricamente, presentan derrotas revolucionarias e izquierdistas. Esto implica por fuerza una selección de fuentes, sean cuales fueren su tema o su celebridad: películas filmadas por artistas políticamente comprometidos como un aporte a la cultura de izquierda; películas que politizan la cultura y estimulan un pensamiento crítico; películas, en síntesis, que, más allá de su valor estético, develan el paisaje mental y emocional de la izquierda.

La tierra tiembla

La representación fílmica más impresionante de una derrota de la izquierda es tal vez *La terra trema (La tierra tiembla),* de Luchino Visconti, donde ese revés asume una forma alegórica. No se trata de una película sobre el socialismo —con la excepción de un par de martillos y hoces que aparecen fugazmente en la pantalla—, pero se la concibió (y percibió) como una parábola de la lucha de clases. Presentada en el Festival Internacional de Venecia en septiembre de 1948, reflejaba el fin de las expectativas de los años de la posguerra, cuando Italia pareció estar al borde de la revolución. En 1945, el Partido Comunista estaba en el gobierno y trabajadores armados controlaban casi todas las fábricas de las regiones industrializadas del norte de la península. En el Mezzogiorno, las regiones del sur, un movimiento masivo de ocupaciones de tierras había impulsado la sanción de una ley de reforma agraria y puesto en tela de juicio el dominio ancestral de los

propietarios de latifundios feudales. Tres años después, con el comienzo de la Guerra Fría, el Partido Comunista seguía siendo una fuerza poderosa, pero había quedado aislado por completo y los movimientos sociales habían sufrido derrotas por doquier. En abril de 1948, la Democracia Cristiana, la nueva fuerza dominante del conservadurismo, ganó las elecciones legislativas generales y tres meses después un intento de asesinato perpetrado en Roma contra Palmiro Togliatti provocó una oleada insurreccional en todo el país que —prontamente controlada por el Partido Comunista— significó el cierre simbólico de la efervescencia política de los años de la posguerra. Entretanto, una coalición de la Democracia Cristiana, la mafia y los grandes terratenientes había prevalecido en el sur. Un momento emblemático de esta restauración social y política fue, el 1º de mayo de 1947, la masacre de Portella della Ginestra, donde una pandilla de bandoleros instigados por los terratenientes mató a once campesinos e hirió a otros veintisiete, siete de los cuales murieron días después. Las luchas para destruir el feudalismo y establecer relaciones sociales igualitarias en la Italia rural habían sido aplastadas. Según Paul Ginsborg, esta derrota asumió "proporciones históricas, porque determinó los valores de la vida contemporánea en el sur".[7]

En medio de esta dramática restauración social y política, Visconti realizó *La tierra tiembla:* el rodaje comenzó en noviembre de 1947 y terminó a fines de abril de 1948, mientras que el montaje se llevó a cabo en Roma en los meses siguientes. Era el segundo filme de Luchino Visconti, uno de los muchos intelectuales que se habían afiliado al Partido Comunista en los años de la guerra y habían participado en la Resistencia. En 1944 había sido arrestado y evitó por milagro la deportación a un campo alemán; un año después filmó la ejecución de Pietro Koch, el jefe italiano de los centros de tortura de Roma y Milán bajo la ocupación alemana.[8] Al final de la guerra, Visconti fue, junto con Roberto Rossellini, Cesare Zavattini y Vittorio De Sica, uno de los fundadores del neorrealismo, la nueva tendencia del cine italiano, creada por intelectuales y artistas que querían describir la vida real del "pueblo", hecha de sufrimiento, opresión y luchas. Como los populistas rusos un siglo antes, los neorrealistas idealizaban al "pueblo" y decidieron transformarlo en el "héroe" de sus películas, donde tenía un lugar central,

mucho más allá de una mera representación estética. Sus filmes se rodaban en las calles, a menudo con actores no profesionales.

En su origen, *La tierra tiembla* se concibió como un documental. Visconti aceptó la misión de rodarla como una película de propaganda para las elecciones de abril de 1948, con fondos aportados por la federación siciliana del Partido Comunista. El filme iba a ser la primera parte de una trilogía dedicada a las luchas de las clases trabajadoras en la isla: los pescadores, los mineros y los campesinos. El proyecto inicial describía el conflicto de los pescadores con los mayoristas, las huelgas de los obreros contra el cierre de las minas de azufre y la victoriosa ocupación campesina de las tierras como un único fresco lírico donde creación estética, representación de la realidad social y compromiso político se fundían en una unidad dialéctica. En los hechos, el proyecto no tardó en abandonarse: el documental se convirtió en una película de ficción y Visconti se vio en la necesidad de encontrar muchas fuentes adicionales de fondos, incluso mediante la venta de sus propios bienes. Los objetivos políticos del frustrado documental se transfirieron a la película, en la cual, debido a la mutilación de la segunda y la tercera parte, de carácter redentor, solo quedó una representación alegórica de la derrota.[9] Otro cineasta comunista, Giuseppe De Santis, realizó en esos años proyectos similares con *Caccia tragica (Caza trágica,* 1947) y *Non c'è pace tra gli ulivi (No hay paz entre los olivos*, 1950). Estos filmes neorrealistas presentaban un mensaje optimista y emancipatorio, en tanto que *La tierra tiembla* terminaba con una derrota.

Liberado de toda coacción documental, Visconti pudo finalmente concretar una vieja idea: la trasposición fílmica de *Los Malavoglia* (1881) de Giovanni Verga,[10] una de las obras maestras de la literatura italiana del siglo XIX. Esta novela naturalista cuenta la historia de los Malavoglia, una familia de pescadores pobres de Aci Trezza, una aldea de la costa siciliana, cerca de Catania. En la película de Visconti, la familia se llama Valastro y su historia transcurre en el siglo XX, pero la trama es muy fiel a la novela. Ntoni, el hijo de los Valastro, quiere dejar atrás su ancestral condición de sometimiento y explotación vendiendo la casa familiar y comprando una pequeña barca pesquera para poder vender directamente la pesca en el mercado de Catania,

sin entregarla a los rapaces mayoristas de la aldea. Por desdicha, una tormenta destruye la barca (llamada *Providencia* en la novela) y sume a toda la familia en la desesperación. El padre está enfermo, las hijas se marchan de Aci Trezza y su respetabilidad queda profundamente afectada. Ntoni se ve obligado a volver a pescar para los mayoristas, pero no pierde su dignidad. Comprende que su rebelión individual estaba inevitablemente condenada al fracaso: la mayoría de los pescadores de la aldea comparten su condición y tienen que organizarse para la lucha colectiva.

La tierra tiembla se rodó en Aci Trezza y verdaderos pescadores actuaron en el filme, hablando su dialecto siciliano ("El italiano no es la lengua de los pobres", nos enteramos al comienzo de la película). Los diálogos son casi incomprensibles, pero la voz en *off* explica las secuencias y sugiere algunas claves para entender esta tragedia. Fiel a los códigos del neorrealismo, Visconti muestra la sociedad y a los seres humanos como eran, sin ningún embellecimiento artificial, pero su sensibilidad neoclásica lo empuja con frecuencia a encuadrar los paisajes naturales como pinturas renacentistas, esculpir los cuerpos como estatuas griegas y presentar a los pescadores como héroes mitológicos. Estas características, sin embargo, no ocultan la dimensión política de su filme, aspecto que notaron muchos críticos en el dramático contexto de 1948.

Visconti compartía con Verga, sin duda, una similar atracción populista por los vencidos y cierto toque aristocrático, pero a diferencia del novelista siciliano, un romántico conservador que idealizaba la pobreza en un mundo hecho de jerarquías inmutables, inscribió la saga de sus pescadores en una estructura social históricamente determinada. En la novela de Verga, la pobreza es un destino fatal para los Malavoglia y su intento de escapar a esa condición es castigado de un modo implacable con un trágico fracaso. La opresión es una maldición ancestral, imperiosa y casi ontológica. En la película de Visconti, al contrario, la opresión no implica fatalismo sino injusticia y no merece compasión sino rebelión. El tema de este filme, escribió aquel poco antes de rodarlo, era "la vida de esas personas, sus dificultades, su lucha que casi siempre termina en una catástrofe, su resignación".[11] No obstante, *La tierra tiembla* transmite un mensaje político

enunciado por la voz en *off* en la última secuencia: “Ntoni volvió a su trabajo. Ha sido derrotado y está aislado, pero ahora la experiencia le ha enseñado que perdió porque estaba solo”.[12]

Posteriormente, Visconti indicó que los escritos de Gramsci sobre la “cuestión meridional” habían sido una matriz crucial para su película. La novela de Verga le había ofrecido una fuente literaria, en tanto que el pensador marxista de Cerdeña había inspirado su visión del marco social y económico en que vivían los pescadores. La lectura de Gramsci le hizo comprender que la Italia meridional era un enorme espacio de “desagregación social, un mercado de tipo colonial explotado por las clases dominantes del norte”. Su película, agregaba en términos gramscianos, era un alegato en favor de “la alianza entre los trabajadores del norte y los campesinos del sur”.[13] *La tierra tiembla* se estrenó en 1948, el año en que apareció la primera edición de los *Cuadernos de la cárcel* de Gramsci, mientras que el artículo sobre la “cuestión meridional” —escrito en 1926— se publicó en el diario comunista *Rinascita* en 1945.[14] El descubrimiento italiano de Gramsci siguió a la película de Visconti y, por consiguiente, el testimonio de este debería contemplarse con algunas reservas. No obstante, la idea de una revolución socialista italiana llevada a cabo por un “bloque histórico” conformado por la clase obrera del norte industrial y los campesinos (y pescadores) del sur fue crucial para el marxismo de Italia, y la propaganda comunista la difundió antes de la publicación sistemática de los escritos de Gramsci.[15] Visconti no pudo ilustrar esa idea en su filme; privado este de su segunda y su tercera parte —cuyo héroe debían ser las masas en acción—, quedó como una suntuosa celebración de la derrota. En 1948, la tragedia de Ntoni Valastro era una alegoría de la derrota de la Resistencia y el movimiento comunista.

Una similar fusión entre un mensaje confiado y positivo —Visconti reivindicaba el “optimismo de la voluntad” de Gramsci— y un lúcido reconocimiento de la derrota da forma a varias pinturas de Renato Guttuso, el artista comunista que, al final de la guerra, dedicó muchas obras a las ocupaciones de tierras en Sicilia. Telas como *Marsellesa campesina* (1947) y *Ocupación de las tierras incultas* (1949) representan las luchas campesinas por medio de múltiples referencias a modelos pictóricos antiguos y recientes,

de *La Libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830) al *Guernica* de Picasso (1937), pasando por *El cuarto estado* de Pellizza da Volpedo (1901): la lucha popular enfrenta una reacción violenta, despierta pasiones y soporta padecimientos. En su última tela sobre el tópico —*Portella della Ginestra* (1953)—, solo se mantienen la muerte y el sufrimiento.[16]

Esta combinación de catástrofe y esperanza tan típica de *La tierra tiembla* y de las pinturas de Guttuso reflejaba el espíritu de esos años. Los reveses sociales y políticos de 1948 solo eran batallas perdidas; el proyecto socialista no cambiaba. A lo largo y lo ancho de la península, las clases populares habían tenido que ponerse a la defensiva, pero mantenían su existencia como un fuerte y organizado ejército proletario, consciente de su fortaleza y confiado en el futuro. En la década de 1950, el Partido Comunista italiano alcanzó su máximo histórico de dos millones de afiliados, así como una posición dominante dentro de la cultura nacional. Había, desde luego, conflictos entre los defensores de la ortodoxia comunista y los espíritus libres, pero el comunismo alegaba con confianza encarnar el progreso e indicar la dirección de la historia: los años del zhdanovismo también fueron los de su influencia más grande entre los intelectuales.[17]

Otras películas de la posguerra representaron revoluciones derrotadas y luchas aplastadas o exploraron la dimensión existencial de los reveses políticos. Escudriñaron la historia para detectar sus lados prosaicos y horribles ocultos detrás de una fachada engañosa. La traición, los errores, la resignación y las negaciones no se ignoraban, pero la historia los trascendía. Su "horizonte de expectativa" no había desaparecido. En 1972, los hermanos Taviani rodaron *San Michele aveva un gallo (San Miguel tenía un gallo),* una película sobre la tragedia de un anarquista italiano del siglo XIX, libremente inspirada en "Divino y humano" (1906), un cuento de León Tolstói dedicado al populismo ruso.[18] El héroe del filme es Giulio Manieri, un intelectual burgués que, como los *narodniki,* se convierte en un revolucionario apasionado y decide "unirse al pueblo". Durante la década de 1870, recorre el país organizando insurrecciones y actos subversivos, pero finalmente es arrestado y condenado a muerte. En el último momento le conmutan esa condena por cadena perpetua en las más duras condiciones. Aislado por

completo durante diez años, no abandona sus convicciones, sostenido por un deseo mesiánico de vindicación. Despliega una increíble energía vital —es notable la actuación de Giulio Brogi— y sobrevive gracias a la recreación de un mundo imaginario donde convive con sus camaradas, sus libros y apasionadas discusiones. Trasladado a otra prisión, viaja encadenado por la laguna veneciana cuando su pequeña embarcación se cruza con la de otro grupo de presos socialistas, más jóvenes. Por primera vez en una década, puede conversar con ellos y descubre entonces que desde su encarcelamiento la sociedad y la política han cambiado. Sus interlocutores hablan un lenguaje diferente y defienden una nueva idea de socialismo en la cual un movimiento de masas ha remplazado al viejo método de la "propaganda del hecho consumado". El mundo de Giulio se derrumba. Consciente de improviso de pertenecer a un pasado muerto, de su vida inútil y sin sentido, se suicida lanzándose a las frías aguas de la laguna.

Como representación del conflicto entre anarquismo y marxismo, esta película destacaba la dimensión trágica de la historia del socialismo, hecha de sacrificios e ilusiones, pero nunca ponía en tela de juicio la propia esperanza socialista. Este drama posterior al Risorgimento era una historia contemporánea, como Vittorio Taviani explicaba en una entrevista: "Todas nuestras películas cuentan el pasado para hablar del presente".[19] Setenta años después de Tolstói, Paolo y Vittorio Taviani podían reinventar y actualizar "Divino y humano"; hoy, sin embargo, *San Miguel tenía un gallo* solo describe el pasado. Tanto Giulio Manieri como los jóvenes socialistas con quienes se encuentra en la laguna veneciana pertenecen a un capítulo cerrado de la historia.

Contra el colonialismo

El cineasta por antonomasia de las derrotas gloriosas —podríamos apelar a un oxímoron y hablar de derrotas "victoriosas"— es Gillo Pontecorvo, otro intelectual comunista italiano que, como Visconti, había participado en la Resistencia y comenzó a hacer películas en el clima del neorrealismo (su

vocación nació del visionado de *Paisà*, de Roberto Rossellini). Pontecorvo dedicó sus primeros filmes —tanto documentales como ficciones— a la condición de los trabajadores en la posguerra italiana, y mostró su pobreza, sus luchas y sus esperanzas (*Giovanna* [1955] y *Pane e zolfo* [Pan y azufre] [1959]).[20] En 1956, rompió con el Partido Comunista luego de la intervención soviética en Hungría, pero, lejos de renunciar al compromiso político, radicalizó su actitud anticolonialista y revolucionaria. Esta evolución es tangible en el cambio de foco de sus películas, de las víctimas —*Kapò* (*Kapo,* 1959)*,* que cuenta la historia de una muchacha judía deportada a los campos nazis— a los rebeldes, que son los héroes de *La battaglia di Algeri (La batalla de Argelia*, 1966) y *Queimada* (1969). En su reseña de esta última, la crítica estadounidense Pauline Kael caracterizó a su director como "el tipo más peligroso de marxista, un marxista poeta", una definición que Pontecorvo, sin duda, no habría rechazado (tampoco lo habría hecho su guionista, Franco Solinas).[21] Edward Said, para quien *Queimada* era "una obra magistral, extraordinariamente presciente y analítica", compartía esa evaluación.[22]

Estrenada cuando la oleada de rebeliones de los años sesenta estaba alcanzando su máximo nivel, *Queimada* aparece retrospectivamente como un sismógrafo de esa turbulenta década. Se rodó en Colombia, diez años después de la Revolución Cubana y dos antes de la muerte del Che Guevara en Bolivia. Pontecorvo ya había ganado fama internacional gracias a *La batalla de Argelia* (León de Oro en el Festival Cinematográfico de Venecia de 1966), y este nuevo filme hacía un eco evidente a la guerra de Vietnam, cuando se acababa de vivir la victoria de las fuerzas guerrilleras en la ofensiva del Tet y el movimiento estadounidense contra la guerra movía a multitudes. En Europa, la revuelta de mayo de 1968 acababa de estremecer a Francia; Irlanda del Norte parecía a punto de explotar, e Italia iba a vivir su oleada más poderosa de huelgas luego de la Segunda Guerra Mundial. En ese contexto, la representación de una derrota revolucionaria no podía sino aparecer como un recordatorio del largo, épico y arduo camino hacia una victoria en ciernes. Ya desde sus primeras imágenes, acompañadas por la música de Ennio Morricone, *Queimada* es una incitación al combate.

A veces criticada por su didacticismo, la película ilustra la historia del colonialismo y expone el proceso que transforma a un pueblo oprimido en un sujeto histórico.[23] Este cuento de la isla ficcional caribeña de Queimada, cuya población autóctona ha sido exterminada por los colonizadores y remplazada en su mayor parte por esclavos africanos, condensa muchos acontecimientos pasados y contemporáneos. Los dos héroes de la película, William Walker (Marlon Brando) y José Dolores (Evaristo Márquez), resumen la relación entre Occidente y el Tercer Mundo. También evocan a dos figuras históricas reales: William Walker fue un aventurero estadounidense que trató de colonizar Nicaragua por sus propios medios y controló brevemente el país en 1856, y José Dolores —hoy un héroe nacional nicaragüense— era el comandante militar del ejército indígena que lo expulsó del país. En *Queimada,* Walker es un agente británico con algunos rasgos del aventurero, encarnación de todas las ambigüedades de la Ilustración y la hipocresía del liberalismo clásico. Dolores es una suerte de moderno Espartaco, una representación alegórica tanto de Toussaint L'Ouverture como del Che Guevara. En un principio, Walker instiga a los esclavos a rebelarse contra Portugal y declarar la independencia —un cambio apoyado por el Imperio británico—, pero diez años después regresa a la isla para defender los intereses de la Royal Sugar Company. Experto en combate antiguerrillero, su misión consiste en aplastar una nueva rebelión liderada por Dolores en las montañas, donde ha establecido sus bases. Capturado en una operación militar que arrasa por el fuego estas bases (una secuencia que recuerda los bombardeos con napalm en Vietnam y la caída del Che Guevara en Bolivia), Dolores es condenado a muerte. Walker está profundamente desgarrado entre su cínico trabajo —la represión violenta— y su afecto combinado con admiración por aquel, que encarna la pureza moral y el compromiso colectivo. Podría protegerlo de la ejecución e incluso salvarlo con una visa de expatriación, pero Dolores no acepta este privilegio y marcha a la muerte, porque sabe que su sacrificio contribuirá a su causa emancipatoria.

Queimada presenta dos trayectorias paralelas: por un lado, el abismo moral al que el neocolonialismo empuja a sus agentes y, por otro, el desarrollo gradual de una conciencia política entre los dominados.[24] Cuando

Walker conoce a Dolores, cree en la civilización y el progreso y tiene la ilusión de que el anticolonialismo y el comercio británico hagan causa común. Diez años después —un período que condensa las contradicciones de un siglo, como él dice en un diálogo con la corrupta y parasitaria élite de Queimada—, ha perdido sus ilusiones, y su cultura occidental se reduce a la pura razón instrumental: le gusta hacer bien su trabajo y se interesa exclusivamente en "cómo" y no en "por qué" lo hace. Dolores, por el contrario, sabe que lucha por la liberación aun cuando todavía no sepa "cómo" alcanzar esa meta. A la manera de una ilustración de Frantz Fanon y su concepción del colonialismo como un proceso de destrucción de las culturas autóctonas *(déculturation),* entiende que si la civilización es "civilización del hombre blanco, es mejor ser incivilizado".[25] Al final de la película, cuando van a ejecutarlo, abandona su silencio y le dice a Walker unas palabras premonitorias: "Inglés. ¿Recuerdas lo que decías? ¡La civilización pertenece a los blancos! Pero ¿qué civilización, y hasta cuándo?" (figura 27).

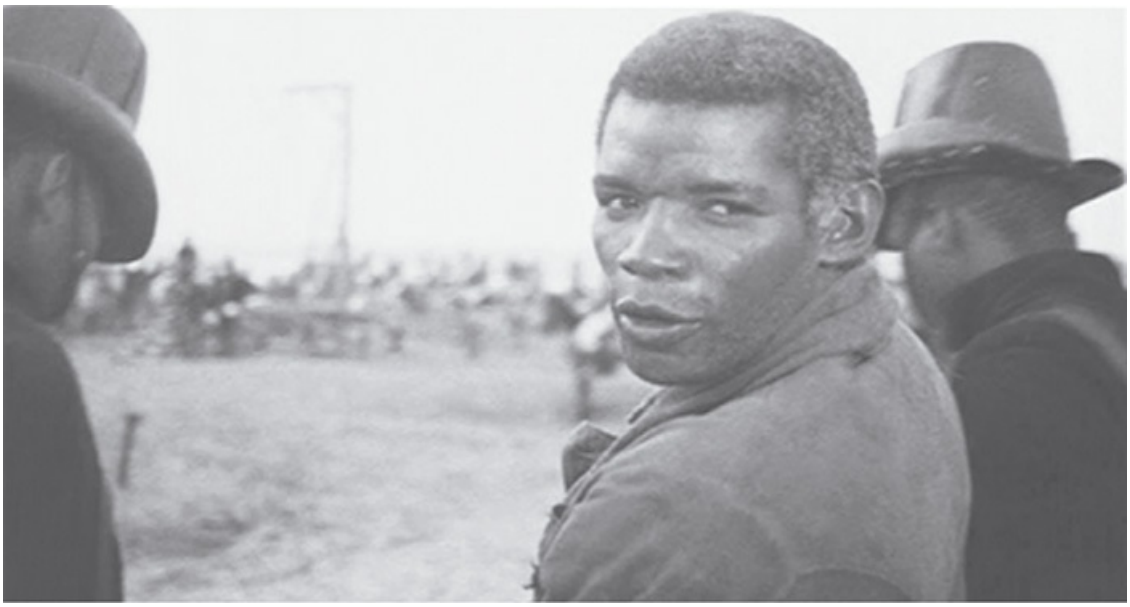

FIGURA 27. Gillo Pontecorvo, *Queimada* (1969), Produzioni Europee Associate.

Pontecorvo destacó en muchas entrevistas la influencia de *Los condenados de la tierra* (1961), el libro de Fanon, sobre su visión de la violencia.[26] En 1972, dijo que consideraba la lucha anticolonial como "uno

de los momentos más difíciles de la condición humana", y agregó que toda la civilización occidental se basaba "en una matriz: descansamos sobre los hombros de los pueblos coloniales y de allí extraemos todas nuestras fortalezas. Nuestra manera de pensar y nuestra cultura dependen siempre, en mayor o menor medida, de ese hecho".[27] Tanto en *La batalla de Argelia* como en *Queimada* la violencia se presenta como un paso fundamental en la lucha por la liberación. Es el resultado, desde luego, de la violencia del colonialismo, destructiva y genocida (en portugués, *queimada* significa "quemada"), pero trasciende una dimensión puramente reactiva para convertirse en un momento de educación política: por medio de esa violencia "maniquea", simétrica de la ejercida por el enemigo, los oprimidos cobran conciencia de su propia fortaleza. Según Fanon, la lucha armada permite a un pueblo colonizado saber que encarna "una historia colectiva".[28] En *La batalla de Argelia,* Ali La Pointe se convierte en un líder del Frente de Liberación Nacional al aprender a organizar el sabotaje y los ataques terroristas, y las mujeres argelinas comprometidas con la guerra de liberación afirman su dignidad e independencia al transportar pistolas y poner bombas. En *Queimada,* los rebeldes reivindican abiertamente la violencia: "Debemos cortar cabezas en vez de cañas".

Filmada como un noticiero para reforzar su realismo, *La batalla de Argelia* era la crónica de una derrota que llegó a ser un paso crucial en la lucha argelina, que terminaría en la independencia tres años después. *Queimada* adoptaba un estilo diferente, a medio camino entre una película de aventuras y una saga revolucionaria —fusionaba Hollywood y el neorrealismo, al yuxtaponer a una estrella internacional como Marlon Brando y un actor no profesional como Evaristo Márquez—, pero transmitía un mensaje similar, al presentar la muerte de Dolores como un anuncio de victoria. El propio Walker, al explicar los métodos del combate antiguerrillero a las autoridades de Queimada, anticipaba el destino de Dolores como una especie de Che Guevara decimonónico: la represión transforma en un héroe al líder de un movimiento de masas, que, una vez muerto, se convierte en un mártir rodeado de un aura que hace de él un mito.

Según estas películas, ni las derrotas de la insurrección argelina ni la

ejecución del líder de la guerrilla de Queimada podían impedir la victoria. Como el propio Pontecorvo explicó en varias entrevistas, *La batalla de Argelia* había sido posible gracias a la independencia de Argelia, y *Queimada* se había rodado con la sensación de representar por medio de las imágenes un proceso de liberación que, una vez iniciado, sería imparable. La visión de la historia subyacente en ambos filmes es una suerte de historicismo revolucionario que postula como ineluctables la lucha guerrillera y la revolución. Tal vez sea esa la razón, como Edward Said sugirió veinte años después, del persistente silencio de Pontecorvo luego de realizar sus obras maestras. Desde fines de los años setenta hasta su muerte en 2006, se refugió en una postura de espera y pasividad, solo rota por una participación marginal en documentales colectivos (sobre los funerales del líder comunista Enrico Berlinguer en 1984 o la manifestación contra la cumbre internacional de Génova en 2001). Estaba bloqueado, escribe Said, como si no pudiera, "en realidad, ir a ninguna parte, hacer nada, decir nada. Era como si su sentimiento de impotencia se desplegara a gran escala en todos los escenarios políticos".[29] Pontecorvo era un cineasta de la batalla, no del duelo.

Lugares de la memoria

Después de 1989 ya no fueron defendibles las concepciones de Visconti ni de Guttuso, y ni hablar de la de Pontecorvo. La derrota había convertido al comunismo en un *lugar de la memoria.* Según Pierre Nora, el historiador francés que los conceptualizó, los "lugares de la memoria" aparecen precisamente en el momento en que se han disuelto los "ámbitos de la memoria" tradicionales. El reconocimiento de los espacios, sitios, objetos y símbolos que cristalizan o encarnan el pasado es posible cuando sentimos que este ya no vive, ha abandonado nuestro presente y se encuentra bajo la amenaza del olvido. Los "lugares de la memoria" expresan un pasado perdido, como sustitutos de una memoria que ya no es transmisible. Esta solo puede conservarse, a la manera de un relicario, como un testimonio de una experiencia relacionada con la historia a través de un vínculo emocional. La

escritura de la historia es un ejercicio "frío", racional y crítico. La memoria capta el significado del pasado como una experiencia vivida. Con referencia a la memoria nacional francesa, Nora menciona un vínculo "sagrado" que asume una dimensión secular como religión cívica de la República. Su libro es un gigantesco y suntuoso monumento historiográfico al pasado nacional, desde el Antiguo Régimen hasta la Quinta República, construido en un tiempo en que su continuidad parece estar en tela de juicio, rota y amenazada por el advenimiento de la modernidad global. No es necesario compartir las finalidades conservadoras de su enfoque —inventariar un patrimonio nacional— para aplicar su concepto a la experiencia cerrada del comunismo del siglo XX. Como Nora escribe:

> La curiosidad por los lugares donde se cristaliza y se refugia la memoria está ligada a ese momento particular de nuestra historia. Un momento bisagra, cuando la conciencia de la ruptura con el pasado se confunde con el sentimiento de una memoria desgarrada, pero en el que esa desgarradura despierta aún la memoria suficiente para que pueda plantearse el problema de su encarnación. El sentimiento de continuidad se torna residual en los lugares. Hay lugares de la memoria porque ya no hay ámbitos de la memoria.[30]

Esta definición es útil para investigar la colorida y heterogénea acumulación de vestigios comunistas constituida por objetos, sitios, símbolos e imágenes. Los lugares de la memoria son un pasado archivado. Rigurosa y casi normativa, la oposición canónica de Nora entre historia y memoria es discutible, sin duda, habida cuenta de que postula su exclusión mutua y no reconoce ninguna relación simbiótica entre ellas.[31] Reducida a sus elementos básicos, su resultado es una rígida dicotomía en la cual la memoria se opone en forma sistemática a la historia como la vida a la muerte, la presencia a la ausencia, la implicación subjetiva a la reconstrucción objetiva, el afecto a la razón, lo caliente a lo frío, lo sagrado a lo secular. El momento memorial de nuestras sociedades, señala Nora, es precisamente el producto de su olvido de un pasado que ya no palpita en su presente. Los lugares de la memoria satisfacen la necesidad de preservar una relación afectiva con un pasado agotado y bajo la amenaza del olvido. Si nos alejamos del nacionalismo patrimonial de Nora, podríamos citar a Walter Benjamin y señalar que los

lugares de la memoria son *reliquias,* objetos muertos captados por una mirada contemplativa y melancólica "a fin de redimirlos".[32] Muchas películas rodadas en la era poscomunista cumplen este tipo de deberes de memoria cuando reúnen un mosaico de momentos y objetos que condensan tanto el significado como el sabor de una experiencia terminada.

Como ya hemos señalado en los capítulos anteriores, hay un sorprendente contraste entre la visión del pasado sugerida por las películas de comienzos del siglo XX y las del final. La concepción cinematográfica de Eisenstein es representativa de una visión estratégica del pasado como reservorio de experiencias, cuya selección permite la construcción de una forma estética de la historia y de un mensaje político. Sus filmes de la década de 1920, desde *Stachka* (*La huelga,* 1925) y *Bronenosets Potemkin* (*El acorazado Potemkin,* 1925) hasta *Oktyabr* (*Octubre*, 1927), ilustran la historia rusa como el despliegue de un camino hacia la revolución. El símbolo de esta ruptura con el pasado y su proyección utópica en el futuro es la escena de *Octubre*, ya analizada en el capítulo anterior, en que la estatua del zar se derrumba en medio de una multitud insurrecta. En *To vlemma tou Odyssea (La mirada de Ulises*, 1995), de Theo Angelopoulos, como hemos visto, es una estatua rota de Lenin la que sintetiza el propio comunismo. Su procesión a lo largo del Danubio simboliza su alejamiento del escenario de la historia y su transformación en un lugar de la memoria. También es un retorno a los orígenes: es preciso repensar y reconstruir el comunismo. La película de Angelopoulos cuenta un viaje a través de los Balcanes —Grecia, Albania, la ex-Yugoslavia, Bulgaria y Rumania— hasta Sarajevo, donde un Ulises moderno (Harvey Keitel) encuentra, en los archivos cinematográficos de una ciudad sitiada y en medio de una guerra civil, los primeros filmes rodados en Grecia casi un siglo antes. Ulises vuelve a Ítaca, como esa melancólica estatua rota de Lenin que, tras navegar el Danubio, llega a Alemania, donde nació el comunismo en el siglo XIX. Los viajes de uno y otra tienen un gusto de epifanía, ya que describen al mismo tiempo un final y un regreso a las fuentes. El viaje de Lenin a lo largo del Danubio, seguido por una multitud que reza y acompañado por la luctuosa música orquestal de Eleni Karaindrou, es a la vez un funeral y una revelación. Este funeral secular es un anuncio en

la tradición cristiana: Angelopoulos envuelve la escena "en un tono sepulcral",[33] pero su significado final está contenido en una fórmula que toma de T. S. Eliot y atribuye a uno de los héroes de la película: "En mi fin está mi principio".[34] Según Arthur J. Pomeroy, esta escena tiene asimismo una dimensión mitológica —tan característica de la filmografía de Angelopoulos— que sugiere una analogía con el viaje de Dionisos pintado en un famoso vaso de Execias y conservado en el Museo Bávaro de Antigüedades de Múnich. Como Dionisos en la mitología griega, Lenin podía renacer.[35] Esto no es un anuncio de victoria; es una apuesta socialista, basada en la admisión de que es preciso reconstruirlo todo.

Sombras rojas

Eisenstein reaparece en *Le Fond de l'air est rouge [El fondo del aire es rojo]*, de Chris Marker, una película realizada en 1977 pero acortada y revisada en una nueva versión de 1993, en el momento de su reestreno, y en 2003, cuando se puso al alcance de los públicos angloparlantes con el título de *A Grin without a Cat* [Una sonrisa sin gato]. El título original francés del filme capta la atmósfera de los años sesenta y setenta, cuyas luchas describe por medio de un torbellino de imágenes que muestran un mundo donde la utopía revolucionaria sale a las calles. Marker concibió esta película luego de descubrir, en la trastienda de la librería izquierdista La Joie de Lire, muchos documentales abandonados, en su mayor parte fragmentos de tomas inconclusas, sobre dos décadas de luchas revolucionarias. Según explicó en la introducción al guion, se sintió fascinado ante "esas imágenes que quedan en el fondo de los cajones cuando un filme se termina, esas secuencias que finalmente desaparecen del montaje, esos recortes de película". Realizada como un montaje de secuencias e imágenes fragmentarias envueltas en la *Música nocturna en las calles de Madrid* según un arreglo de Luciano Berio, su película no es una cronología de esos combates, sino más bien un intento de aprehender su espíritu. Marker definió su obra como "lo reprimido en imágenes" *(notre refoulé en images)*.[36] El hilo rojo que la atraviesa de

principio a fin es la guerra de Vietnam, descripta como una segunda Guerra Civil española que podría ganarse y el centro de una espiral vertiginosa de luchas y rebeliones en las que otros continentes, desde Europa (la Primavera de Praga y Mayo del 68) hasta América Latina (Cuba y otros movimientos guerrilleros) y Estados Unidos (la marcha sobre el Pentágono de 1967), participan de manera creciente.

No sabemos si Marker conocía la "microhistoria", corriente historiográfica creada en los años setenta por un grupo de eruditos italianos, entre ellos Carlo Ginzburg y Giovanni Levi. Su procedimiento, no obstante, revela con claridad un "paradigma indiciario" similar.[37] *El fondo del aire es rojo,* explica, se concibió como un "cuento policial", si bien él trataba de encontrar a los "autores de la inocencia" y no a los de un crimen. Su método consiste en "rehacer pacientemente el camino recorrido, identificar los rastros, encontrar en él indicios, colillas, huellas".[38] Como en la microhistoria, *El fondo del aire es rojo* se concentra en algunos rasgos y va de lo particular a lo general, del detalle al cuadro de conjunto. Pero en este filme lo general es menos un plano largo que un magistral montaje de primeros planos.

La mirada de Marker no es ingenua ni idílica. A veces sus observaciones son sumamente críticas y severas. Distingue entre diferentes experiencias y sus empatías son variables, a pesar de su decisión de no defender una posición ideológica. No critica a Fidel Castro, pero admite estar asombrado ante su aprobación de la invasión soviética de Checoslovaquia en 1968, que parecía tan contradictoria con el camino seguido por el socialismo cubano hasta ese momento. Su descripción del congreso clandestino del Partido Comunista checo durante la Primavera de Praga, así como sus entrevistas con líderes comunistas latinoamericanos respecto de la catastrófica experiencia boliviana del Che Guevara, indican que no quiere oponer la nueva izquierda a las corrientes comunistas tradicionales, sino describir, antes bien, el carácter coral de los movimientos revolucionarios, con sus contradicciones y conflictos internos. La década de 1960 había generado la "ilusión lírica" que permitía el encuentro de esas múltiples voces; en su película, el montaje se convierte en un lenguaje que refleja la "polifonía de la historia".[39] A su

entender, el año 1967 fue testigo del nacimiento de una nueva generación, una "nueva raza de adolescentes" que "se parecían" y compartían un "saber silencioso". Para expresar este sentimiento de una nueva generación de rebeldes políticos más allá de las fronteras —hoy hablaríamos de una revuelta "global"—, el montaje muestra una sucesión de imágenes entrelazadas de manos pertenecientes a jóvenes de diferentes razas. Esas manos, explica la voz en *off,* "eran extremadamente hábiles para pegar carteles, pasarse adoquines, escribir en las paredes frases breves y misteriosas que se grababan en la memoria, mientras buscaban otras manos a las cuales transmitirles un mensaje que ellas habían recibido sin conseguir descifrarlo del todo".[40] Cuando evoca su reunión con el filósofo Louis Althusser, Marker nos recuerda las expectativas y el entusiasmo suscitados por Mayo del 68, cuando la gente flotaba en una atmósfera de "gravedad cero" y todo parecía posible: "Para él, como para los demás, la revolución estaba en el aire y debía producirse, como la sonrisa del gato de Cheshire. Quería ver esa sonrisa para siempre, pero ya no (los otros tampoco) ver al gato".[41] Por otro lado, señala que, en comparación con otras experiencias insurgentes —de Vietnam a las guerrillas latinoamericanas—, las barricadas parisinas eran una alegre mascarada: "Fantaseábamos con tomar por asalto el Palacio de Invierno, pero nadie pensó jamás en marchar hacia el Elíseo".[42] Al fundir las escalinatas de Odesa de Eisenstein y la marcha sobre el Pentágono de octubre de 1967 por medio de una magistral composición de montaje, Marker sugiere que ese levantamiento era puramente simbólico y, en definitiva, inofensivo. A diferencia de México, donde, algunos meses después, trescientos estudiantes fueron asesinados en la plaza de las Tres Culturas, la policía de Washington no buscaba una masacre, y los manifestantes habrían podido ingresar al edificio pero no lo hicieron; su objetivo era montar una protesta espectacular, no una insurrección militar. En América Latina, la revolución sufrió una sangrienta derrota; en Occidente, nunca se produjo. Siguió siendo "el ensayo general de una pieza que jamás se representó".[43]

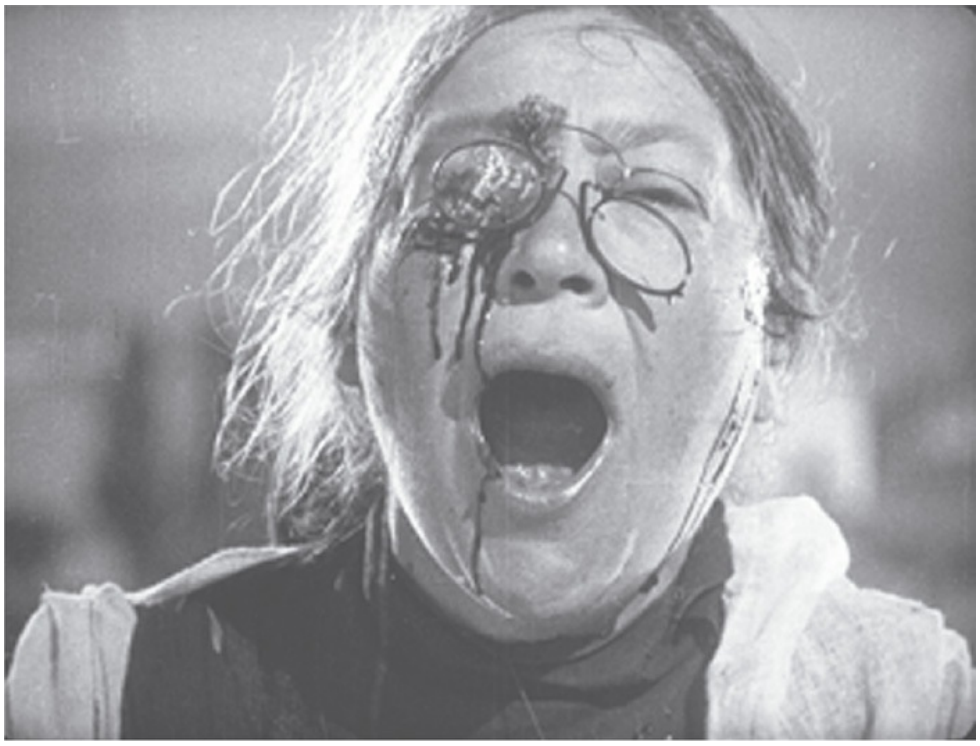

FIGURA 28. Serguéi Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925), Mosfilm.

FIGURA 29. Chris Marker, *El fondo del aire es rojo* (1977, 1996), First Run/Icarus Films.

FIGURA 30. Serguéi Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925), Mosfilm.

Así, Eisenstein reaparece, no evocado por la estatua rota del zar con que comienza *Octubre,* sino por la famosa escalinata de Odesa en *El acorazado Potemkin*. Marker recuerda que la masacre presentada en esta película nunca existió; fue una genial invención de Eisenstein sugerida por la arquitectura misma del sitio. No sabía, agrega el cineasta, que ese artificio estético iba a dar forma al "imaginario de una generación".[44] Como una cita de *El acorazado Potemkin,* la secuencia inicial de *El fondo del aire es rojo* yuxtapone las imágenes de la película de Eisenstein y fragmentos de un video documental de una marcha sobre Washington de 1967, y genera así una espiral de correspondencias —la multitud, los soldados marchando, el ataque, la cara ensangrentada de una mujer herida y la de un manifestante, etc.— que, mucho más allá de una resonancia puramente estética, inscribe los movimientos de los años sesenta en la historia, la historia de las revoluciones (figuras 28 a 31). La extraordinaria intensidad de ambas secuencias se basa en el mismo principio de "cámara-realidad" que, según Siegfried Kracauer, consiste en construir y revelar la realidad en vez de representarla. Esto no

significa una ilusoria reproducción “impersonal” del mundo de la vida, sino que los filmes solo pueden interpretar la realidad si exploran, “encarnan” la vida real en vez de “ilustrarla”.[45] Desde ese punto de vista, las manifestaciones y los funerales de la película de Chris Marker pertenecen tan legítimamente como el acorazado Potemkin a la “larga procesión de objetos inolvidables llevados a la pantalla.[46] Tanto en sus filmes como en los de Eisenstein, el héroe es la masa, no la masa anónima, monolítica, pasiva y puramente ornamental de la propaganda totalitaria, sino un cuerpo vivo hecho de seres humanos a quienes la acción transforma en un sujeto histórico y cuyas emociones son capturadas por la cámara. En las películas de ambos —como en la microhistoria—, los primeros planos se convierten en *pars pro toto,*[47] fragmentos de experiencia que, cargados de un enorme poder evocativo, transmiten el significado de un tiempo histórico.

FIGURAS 31 Y 32. Chris Marker, *El fondo del aire es rojo* (1977, 1996), First Run/Icarus Films.

En la película de Marker, la escalinata de Odesa de Eisenstein cumple una doble función. En la primera parte ("Las manos frágiles"), se mezcla con imágenes similares tomadas de fotografías y videos de las manifestaciones de las décadas de 1960 y 1970, como una manera de destacar la continuidad de la tradición revolucionaria y describir cierta dimensión lírica de la revuelta. *El fondo del aire es rojo* se inicia con la voz de Simone Signoret, que recuerda su emoción al ver esa película clásica, seguida por una entrevista (filmada en 1970) a una joven guía de Odesa que presenta a los visitantes el famoso sitio. La escalinata es una invención estética de Eisenstein, pero las imágenes posteriores que puntúan el filme de Marker (las manifestaciones de Washington, Berlín, Praga, Tokio, México y París) la transformaron en una experiencia colectiva real. En la segunda parte ("Las manos amputadas"), se convierte en el símbolo de un "futuro pasado", las luchas de una época terminada. Se convierte, en síntesis, en un lugar visual de la memoria. El paréntesis se cierra: el intento de trasladar las imágenes de Eisenstein de la revuelta a la realidad de los años sesenta y setenta ha fracasado. La segunda parte reconfigura todo el filme; le da un nuevo carácter y lo transforma en

una especie de epitafio de las últimas esperanzas revolucionarias del siglo XX. La extraña, fascinante fuerza de la película está en esta doble dimensión: por un lado, transmite la frescura del compromiso de los años sesenta y setenta y, por otro, es el homenaje póstumo a un tiempo cerrado.

Es significativo que los comentarios agregados en 1993 no aparezcan como una parte separada, anexada o ajena a la primera versión. Esto quiere decir que la conciencia del final de un ciclo ya estaba implícita en la película original, al menos como la intuición de un viraje ineluctable. La dimensión melancólica de *El fondo del aire es rojo* no es el resultado de una percepción retrospectiva o una revisión posterior: corresponde al carácter propio del filme. Como señala Marker, cuando decidió realizarlo tenía en mente "el aplastamiento de las guerrillas, la ocupación de Checoslovaquia, la tragedia chilena, el mito chino" (la Revolución Cultural), acontecimientos que habían hecho de los años posteriores a Mayo del 68 "una larga secuencia de derrotas".[48] El filme está puntuado por imágenes de entierros —el Che Guevara, Roque Dalton, Carlos Marighella, Víctor Jara, Miguel Enríquez, George Jackson, Pierre Overney, Ulrike Meinhof— que sugieren una relación simbiótica entre la revolución y la muerte. Sin embargo, lejos de simbolizar el final de una esperanza comunista, esos funerales masivos se viven como una de sus expresiones. Ya en su primera versión, la película estaba dedicada "a los militantes que han luchado contra un poder que querría borrar su memoria".[49] Su secuencia final es un significativo contrapunto con el comienzo, donde un video de archivo de la guerra de Vietnam muestra a un piloto de B52 que describe su excitación al bombardear con napalm aldeas de la jungla. Al final, vemos una manada de lobos que son muertos a tiros desde un helicóptero. Uno de ellos alza la cabeza y mira la cámara (figura 32). En un comentario agregado a la versión de 1993, Chris Marker comenta en *off* que quince años después todavía sobreviven algunos lobos. Como ellos, la revolución está vencida pero no muerta.[50]

La muerte también recorre *Le Tombeau d'Alexandre* (*El último bolchevique,* 1993), la película que Chris Marker dedicó a su amigo Aleksandr Medvedkin (1900-1989), un cineasta cuya vida coincide con la trayectoria de la Unión Soviética y cuya obra se identificó completamente

con el comunismo, desde el entusiasmo de los años veinte hasta la censura y la opresión que sufrió bajo el estalinismo. El filme termina con la imagen de una tropilla de caballos al galope —una reminiscencia de *Caballería roja,* de Isaac Bábel— superpuesta a la tumba de Medvedkin: "Ese lirismo había muerto", explica la voz en *off* de Marker.[51]

Fantasmas españoles

Land and Freedom (Tierra y libertad), de Ken Loach, se estrenó en simultáneo con *La mirada de Ulises* y ambas fueron premiadas en el Festival Cinematográfico de Cannes. En esta película, es la revolución misma la que se convierte en un lugar de la memoria, evocado y "revivido" con empatía y una conmovedora nostalgia. Pero la mirada melancólica de Loach es exactamente lo contrario de la resignación. Más allá del homenaje a la revolución española, su filme quería sacudir el *Zeitgeist* conformista de los años noventa, así como cuestionar la representación convencional de la Guerra Civil española como una suerte de catástrofe humanitaria. Desde este punto de vista, *Tierra y libertad* parece estar casi en las antípodas de *Soldados de Salamina* (2001), la aclamada novela de Javier Cercas en la que la dimensión trágica de aquel conflicto no deja lugar alguno a la esperanza o a las razones de un compromiso político.[52] La película de Loach, no obstante, no vuelve a las viejas representaciones canónicas que por décadas dieron forma a la filmografía de ese acontecimiento, desde los filmes rodados durante la guerra o inmediatamente después —*España 1936* (1937), de Luis Buñuel; *The Spanish Earth* (*Tierra de España,* 1937), de Joris Ivens; *For Whom the Bell Tolls* (*¿Por quién doblan las campanas?,* 1943), de Sam Wood, y *L'Espoir* (*Sierra de Teruel,* 1945), de André Malraux— hasta los de las décadas franquistas —en primer lugar *Mourir à Madrid* (*Morir en Madrid,* 1963), de Frédéric Rossif—, que eran obras de propaganda que celebraban una lucha aún no terminada.[53] A diferencia de todas ellas, *Tierra y libertad* vuelve a una experiencia histórica cerrada que, al ser un epítome de la derrota de las revoluciones socialistas del siglo XX, supera claramente las

fronteras españolas. Loach y Jim Allen, su guionista, también querían romper con el clisé de la Guerra Civil española observada por intelectuales extranjeros que realizaban su viaje ritual a Barcelona, Madrid y Valencia en defensa de la República. El héroe del filme es un joven proletario de Liverpool, David Carr (Ian Hurt), que no viaja a España para asistir a un congreso internacional en defensa de la cultura, sino a combatir como miembro de las Brigadas Internacionales. Allí completa su educación política y sentimental y adquiere valores y convicciones que no abandonará durante el resto de su vida.

La película de Ken Loach comienza con la muerte de David Carr, fulminado por un ataque cardíaco en su modesto apartamento de clase obrera de Liverpool, a mediados de la década de 1990. Su nieta Kim descubre, entre los objetos que él ha conservado en una vieja bolsa guardada en su casa, muchas cosas pertenecientes a su pasado militante, desde revistas de los años treinta —*The Socialist*— hasta los volantes redactados durante las huelgas mineras de 1984 contra el gobierno de Margaret Thatcher. En una vieja caja, la muchacha encuentra un pañuelo rojo con un puñado de tierra de España, un recuerdo de la colectivización de 1936 (figuras 33 y 34). En un conmovedor *flashback,* el filme muestra algunos de los momentos cruciales de una lucha revolucionaria. Ese puñado de tierra desempeña el papel de una reliquia —o un archivo "sensible"—[54] como vestigio heredado de una batalla significativa, necesaria e inspiradora pero perdida. La última escena de la película presenta el entierro de su héroe: su nieta lee un poema de William Morris, "The Day is Coming" [El día está llegando], que reafirma la visión socialista de la memoria: "Come, join in the only battle wherein no man can fail,/ Where whoso fadeth and dieth, yet his deed shall still prevail" ["Ven, participa en la única batalla donde ningún hombre puede fallar,/ donde quienquiera puede palidecer y morir, pero su hazaña, aun así, ha de perdurar"].[55] Luego deshace el nudo del pañuelo y arroja la tierra de España a la tumba (figura 35). Han sido derrotados, pero otros proseguirán su combate y vencerán. Esta conclusión convencional cierra un filme que es un monumento a las revoluciones del siglo XX.

FIGURAS 33-35. Ken Loach, Tierra y libertad (1995), PolyGram.

El duelo no constituye, sin duda, la dimensión exclusiva de esta película, que se construye como un fresco épico y un momento de pedagogía

socialista. Loach expone los apasionados debates sobre la colectivización de la tierra, el violento choque de mayo de 1937 dentro del campo republicano, la diferencia radical que separa a una milicia insurgente (el Partido Obrero de Unificación Marxista, POUM, y los anarquistas) de un ejército regular comandado por asesores militares soviéticos, la tensión entre liberación y sometimiento experimentada por las mujeres combatientes, y otros problemas cruciales. Su visión no es dogmática ni idílica, a pesar del lirismo de muchas escenas. Loach evita de manera deliberada la propaganda y trata de mostrar cómo vivieron sus actores ese drama histórico, en vez de transmitir un mensaje prefabricado. La colectivización de las tierras en una aldea de Aragón no se anuncia con un discurso elocuente; se la describe como el resultado de una discusión animada y polémica en la que participan campesinos y milicianos (incluyendo a varias mujeres entre estos últimos). El director no impone su punto de vista; evita los primeros planos y una iluminación que destaque esa decisión radical. Muestra una deliberación colectiva en la cual se toman en cuenta muchos puntos de vista. El personaje que encarna la tendencia contraria a la colectivización —Gene Lawrence (Tom Gilroy), el joven integrante estadounidense de la Brigada Lincoln, de obediencia comunista— no aparece como un héroe negativo. Con el argumento de que la guerra y la revolución no pueden tener lugar simultáneamente y, por consiguiente, es preciso postergar la colectivización, defiende una opción que se debatió a lo largo de toda la guerra civil. Cuando regresa como miembro de un ejército regular para desarmar a los milicianos revolucionarios del POUM, Loach no lo presenta como un traidor sino, antes bien, como una figura trágica enfrentada a la lógica extrema e inevitable de su elección política.[56] Aún no resuelto entre los historiadores, el dilema de oponer guerra y revolución se representa en la película como una confrontación dramática experimentada por seres humanos vivos. La decisión de postergar la revolución —que implicaba la liquidación del POUM y las fuerzas anarquistas— no salvó a la República española, pero Ken Loach no dice que una decisión diferente hubiera sido seguramente exitosa. Muestra que, lejos de ser puramente ideológico, un conflicto de esas características destruyó esperanzas y amistades y se convirtió en una tragedia humana.

La belleza de *Tierra y libertad* radica, no obstante, en el objetivo romántico que alcanza de manera admirable: grabar la Guerra Civil española en el corazón de la memoria de izquierda, y sobre todo en el de una generación para la cual esa experiencia histórica ya no era un legado heredado. En definitiva, el mensaje de esta película es el mismo de George Orwell en *Homenaje a Cataluña* (1938), un testimonio que, en rigor, es una de sus principales fuentes de inspiración. La Guerra Civil española desembocó en una doble derrota histórica: por un lado, el derrumbe de la República frente al fascismo y, por otro, el entierro de la revolución por obra de un gobierno estalinista.[57] El legado de esta experiencia fue el descubrimiento del socialismo como una forma posible de organización de la vida humana. En una secuencia al comienzo de *Tierra y libertad,* su héroe dice: "Ahora soy un soldado del ejército popular. […] Elegimos a nuestros oficiales. […] Esto es socialismo en acción". En *Homenaje a Cataluña,* podemos leer el siguiente pasaje, que ilustra a la perfección el espíritu del filme de Ken Loach:

> Lo que atrae a los hombres comunes y corrientes al socialismo y los mueve a arriesgar el pellejo por él, la "mística" del socialismo, es la idea de igualdad; para la gran mayoría del pueblo, socialismo significa una sociedad sin clases o no significa nada. Y este fue el aspecto en que esos pocos meses transcurridos en la milicia resultaron de valor para mí. En efecto, las milicias españolas, mientras duraron, fueron una especie de microcosmos de una sociedad sin clases. En esa comunidad donde nadie buscaba beneficios para sí mismo, donde había escasez de todo pero ningún privilegio y ningún lamebotas, quizás hubiera una estimación tosca de lo que podrían ser las etapas iniciales del socialismo. Y, después de todo, en vez de desilusionarme, eso me atrajo profundamente. El efecto fue hacer que mi deseo de ver instaurado el socialismo fuera mucho más real que nunca.[58]

Ese socialismo —una forma de sociedad en la que los seres humanos se sienten iguales— no era un estereotipo idílico, porque estaba orgánicamente conectado con la dimensión trágica de la guerra, de la guerra civil, que es el más terrible y atroz de los conflictos. Era una experiencia efímera, frágil y circunscripta —en *Homenaje a Cataluña,* Orwell señalaba que en 1937 Barcelona ya había perdido el entusiasmo comunitario que la embargaba un año antes— que generaba una memoria socialista capaz de sobrevivir a la

derrota. Como el relato autobiográfico de Orwell, la película de Ken Loach evita y cuestiona los estereotipos. No pretende ser la imagen fílmica de *Muerte de un miliciano,* la icónica fotografía de Robert Capa que fijó —o inventó— la visión tradicional de la Guerra Civil española como una gloriosa derrota.[59] El héroe de Loach no es un mártir; es un militante anónimo habituado a las batallas perdidas, desde la revolución española en los años treinta hasta la huelga de los mineros en los años ochenta. La ambición de *Tierra y libertad* no es contar la historia de un héroe sino, antes bien, hacer ver el orgullo de un combatiente vencido cuya vida coincide con la trayectoria del socialismo del siglo XX.

REMEMORACIÓN DE SANTIAGO

Calle Santa Fe (2007), de Carmen Castillo, es otro epitafio, dedicado a las revoluciones latinoamericanas de la década de 1970.[60] En esta película es una casa de una calle de la periferia de Santiago de Chile la que materializa un lugar de la memoria (figura 36). Allí, los soldados de la dictadura de Pinochet mataron a su marido, Miguel Enríquez, líder del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el 6 de octubre de 1974. Enríquez tenía 30 años en el momento de su muerte; Carmen, por su parte, había trabajado como empleada en el Palacio de la Moneda, junto al presidente Allende, entre la elección de este y el golpe de septiembre de 1973. Tras esta última fecha, vivieron juntos en esa casa, que era una de las bases clandestinas de la conducción del MIR. En ese momento Carmen estaba embarazada y, aunque gravemente herida, sobrevivió por milagro al ataque policial gracias a los vecinos que llamaron una ambulancia.[61] Su filme cuenta una historia de exilio, el redescubrimiento de su país tras el fin de la dictadura militar y también —esta es tal vez la dimensión más conmovedora— el legado vivo del MIR en una nueva generación de militantes chilenos. Las secuencias iniciales fusionan escenas documentales de los años de la Unidad Popular —diarios, volantes y manifestaciones— con objetivos que evocan esa casa como un lugar de intimidad doméstica en medio de la represión militar.

Éramos jóvenes y queríamos cambiar el mundo, dice Carmen con su voz ronca en *off,* y deseábamos vivir. Una vieja fotografía la muestra al lado de Miguel, como amantes (figura 37). En un texto autobiográfico reciente, ella recuerda los meses de vida clandestina, después del golpe, y hace hincapié en la distancia entre un exterior espantoso —sus riesgosos movimientos por Santiago, donde cumplía tareas políticas— y un interior cálido y protector, cuando volvía a la calle Santa Fe. Reír, jugar con sus hijas, cocinar, leer y hacer el amor: todo eso le daba la sensación ilusoria de vivir una vida normal.

FIGURAS 36-39. Carmen Castillo, Calle Santa Fe (2007), Les Films d'Ici.

> Trato de recordar dónde, cómo, surgía el miedo. Desdoblada, lo estaba. Una parte de mí actuaba fríamente, recorrido sin emoción por las calles de Santiago de un punto a otro. La otra solo aparecía dentro de la casa azul celeste de Santa Fe. Encanto. Cerraba la puerta, soltaba bolsas y barretines, necesitaba de un instante, después de haberlos besado largamente, a Miguel y a las niñas, y retomaba los gestos cotidianos de una madre de familia normal. Respiraba y actuaba. Nada más. Hubo días y noches intensos y muchas risas, horas volubles que no sabría todavía describir, que ocupan siempre un lugar en mi cabeza y no me dejan en paz: ¡anda, mujer, me ordenan esos momentos de vida, no abandones, enderézate! En zigzag, con altibajos como cualquiera, vivía. Era vida de verdad.[62]

El 6 de octubre de 1974 esa precaria armonía se rompió definitivamente. Tras ese día, Carmen se sintió "una sobreviviente".

En la segunda parte de la película, ese lugar de la memoria cristaliza un momento de autoconciencia crítica. Carmen quiere comprar la casa de la calle Santa Fe y transformarla en un museo, pero finalmente abandona el proyecto cuando, al hablar con jóvenes militantes chilenos de izquierda, comprende que para ellos el MIR es un legado vivo, no un objeto muerto. Miguel Enríquez es un ejemplo, no un ícono destinado al culto y la veneración. Como la propia Carmen explica en una conversación con Daniel Bensaïd en el momento del estreno de su película, su cambio de opinión fue gradual. Sus primeros viajes a Santiago, una vez terminada la dictadura, la habían sumido en una "profunda melancolía": sentía "la arrogancia de los vencedores y la tristeza de los vencidos" en un país que había sufrido una enorme transformación y que ella ya no podía reconocer. Después, luego de encontrarse con algunos militantes jóvenes, esta pantalla superficial se rompió y Carmen descubrió un paisaje diferente de relaciones humanas, generosidad y compromiso sin prejuicios:

> Comprendí que esos jóvenes éramos nosotros. Volví a encontrar a Miguel. La misma vivacidad, la misma insolencia, el mismo deseo de aprender, sin mentirse. Estos núcleos militantes de nuestros días se apropian de la tradición y la memoria de los vencidos, porque encuentran en ellos una fuente de dignidad, pero sin hacer suya la retórica épica y heroica.[63]

Carmen Castillo no era una líder política y no tenía como objetivo hacer una reevaluación crítica de la historia del MIR, que se mantiene como telón de fondo. Recuerda algunos momentos cruciales de esa historia —la resolución de continuar la lucha con las armas y el rechazo del exilio en 1973, la catastrófica decisión de volver a Chile cinco años después, la "misteriosa" disolución del movimiento en 1989— sin cuestionarlos, como meros hitos necesarios. Cuestiona, en cambio, la dimensión subjetiva de una experiencia política, explorando el modo en que esas decisiones afectaron trayectorias individuales y lo que queda de ese universo de ideas revolucionarias, energías consumidas, dilemas trágicos, esperanzas destruidas y vidas rotas (al menos ochocientos militantes del MIR desaparecieron y fueron asesinados).[64] Su película transmite un mensaje de esperanza sin celebrar el martirio, defender

una tesis o sugerir una interpretación apologética. En una obra previa, *La flaca Alejandra* (1994), Castillo examinó la trayectoria de un traidor, un miembro de la conducción del MIR que, tras ser capturado, había aceptado colaborar con la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la policía secreta de la dictadura. Los militantes entrevistados en *Calle Santa Fe* no están idealizados: defendieron vigorosamente un proyecto de liberación y pagaron un precio muy alto; cometieron errores, por supuesto, pero hicieron en definitiva lo que pudieron. Un exdirigente del MIR le dice a Carmen, en respuesta a una pregunta, que la mayoría de los responsables de la organización tenían menos de 30 años en 1973; el grupo se había fundado en 1965 y ellos carecían de la experiencia suficiente para enfrentar un golpe militar y una dictadura fascista.

El momento más sobrecogedor, entre muchos otros de esta película, es la entrevista con Luisa y Manuel Vergara, los padres de tres jóvenes militantes del MIR asesinados por la policía en 1985 (figura 38). Estos jóvenes pertenecían a la segunda generación de la agrupación, formada bajo la dictadura militar. Luisa cuenta la historia de sus hijos, su propio sufrimiento y su capacidad de sobrevivir a una pérdida tan terrible. Había sentido miedo cuando ellos le comunicaron su decisión de pasar a la clandestinidad y no se creyó capaz de sobrevivir luego de su asesinato. Más adelante entendió que se había encerrado en una cárcel de miedo y sufrimiento, mientras que sus hijos habían elegido la lucha: "Buscaban la vida, y sus razones eran más fuertes que las mías". No estaban a la búsqueda del sacrificio o el martirio y su elección política estaba enraizada en un deseo vital de libertad (figura 39). "Lo que sobrevive es el deseo; no pueden matarlo. Hemos tocado el misterio del gozo, y no nos lo perdonan", afirma Carmen en su conversación con Daniel Bensaïd: "Mi película transmite una memoria dolorosa, pero también una memoria de la felicidad".[65]

Este filme ejemplifica de manera convincente la observación de Jacques Rancière acerca de que, en las últimas décadas, el ámbito estético se ha vuelto "el lugar privilegiado donde la tradición del pensamiento crítico se metamorfoseó en pensamiento del duelo".[66] Podríamos ir más allá y reconocer en ese filme un paso de lo *político* a lo *emocional:* a diferencia de

Tierra y libertad, que explica el conflicto entre la revolución y el estalinismo durante la Guerra Civil española, *Calle Santa Fe* no investiga las razones de derrotas pasadas y prefiere explorar, en cambio, las emociones que esos fracasos despertaron y dejaron tras de sí. No obstante, su autorreflexividad crítica pone en entredicho la tendencia dominante a transformar los lugares de la memoria en objetos neutrales, asépticos y muertos pertenecientes a un patrimonio archivístico. El filme muestra una tensión fecunda entre la memoria subjetiva y la memoria colectiva y entre la experiencia vivida individual y el recuerdo colectivo del pasado. Su objeto, más allá de la trayectoria de Miguel Enríquez y el exilio de la propia directora, es una derrota histórica —el golpe de 1973 de Pinochet—, y la película es un intento de elaborar esa experiencia, sin negarla ni eliminarla. Si recordamos algunas páginas esclarecedoras de Primo Levi referidas a la génesis de sus testimonios sobre Auschwitz, podríamos agregar que la película de Carmen Castillo lleva a cabo una terapia catártica, como una especie de liberación interior, y se convierte en el "equivalente del diván de Freud".[67] Pero *Calle Santa Fe* no se limita a poner en escena un drama; también muestra las etapas de un renacimiento que acompaña a la conciencia histórica de la izquierda chilena.

Carmen Castillo no es, sin duda, la única en crear una memoria visual de esa izquierda. En 1973, Chris Marker ayudó al cineasta latinoamericano Patricio Guzmán a comenzar *La batalla de Chile,* una película dedicada a la experiencia de la Unidad Popular de Allende, que finalmente se terminó en el exilio. El año siguiente, cuando el golpe militar obligó por fin a Guzmán a abandonar su país, Marker fue a buscarlo al aeropuerto de Orly, en París. No se veían con frecuencia, pero su amistad duró hasta la muerte de Marker.[68] En *Nostalgia de la luz* (2010), de Patricio Guzmán, la memoria no flota en el aire; recorre el cielo y yace en la tierra. Este documental cuenta historias diferentes pero entrelazadas en el desierto de Atacama, en las alturas de los Andes. Allí trabajan astrónomos y arqueólogos: los primeros, porque en el desierto está uno de los telescopios más potentes del mundo, que aprovecha la extrema pureza del aire y la claridad cristalina del cielo, y los segundos, porque esa tierra excepcionalmente árida preserva los restos más antiguos de

la vida animal y humana. Los astrónomos exploran los cielos, tomando imágenes del cosmos que atestiguan la vida de los planetas miles y miles de años atrás; los arqueólogos, por su parte, examinan los vestigios de nuestros ancestros prehistóricos. Pero astrónomos y arqueólogos no son las únicas presencias en ese paisaje lunar. También hay algunos parientes de las víctimas de la dictadura militar, que instaló campos de concentración en esa perdida tierra chilena. En el desierto de Atacama, el ejército de Pinochet mató en secreto y enterró a muchos de sus enemigos. Durante años, mucha gente acudió allí en busca de los restos de sus hijos, hermanos y hermanas. Hoy apenas un pequeño grupo de mujeres persiste en la tarea; esa búsqueda es el propósito de su vida. Los huesos de algunas víctimas se han identificado mediante el análisis del ADN. A veces la coexistencia es difícil para los habitantes de Atacama, pero han aprendido a respetarse unos a otros; todos están en búsqueda de una verdad del pasado.[69] Al cabo de décadas de trabajo sobre la memoria chilena, descripto como un arma de la lucha por la democracia, el socialismo y los derechos humanos —*La batalla de Chile* (1975-1979), *Chile, la memoria obstinada* (1997), *El caso Pinochet* (2001) y *Salvador Allende* (2004)—, Guzmán realizó su película más bella al presentar la memoria como un trabajo de duelo imposible (figura 40).

FIGURA 40. Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010), Atacama Productions.

De Eisenstein a Pontecorvo, de *El acorazado Potemkin* a *Queimada,* las películas de izquierda han descripto luchas y anunciado victorias; desde la década de 1990, también han comenzado a elaborar el pasado, asumiendo la derrota como el punto de partida de su indagación retrospectiva. Hasta fines de los años setenta, los filmes de izquierda describían movimientos de masas confiados en sí mismos y anunciaban victorias ineluctables, aun cuando celebraran los reveses del pasado. A partir de los años noventa, lloran las derrotas, aun cuando describan revoluciones. Realizada en 1977 y revisada en 1993, *El fondo del aire es rojo* marca emblemáticamente el paso de la primera a la segunda época de los cineastas de izquierda.

Las películas de Angelopoulos, Castillo, Guzmán, Loach y Marker hacen un retrato del siglo XX como una era trágica de revoluciones fracasadas y utopías derrotadas, al recordar a los vencidos de sus batallas perdidas. La muerte flota sobre todos ellos como su destino fatal. Esta es la dimensión estética de un trabajo de duelo que afecta la cultura de la izquierda en los inicios del siglo XXI, como el dolor colectivo de una generación de militantes, mucho más allá de una élite política e intelectual. Los héroes de los filmes antes considerados son personas del común.[70] Angelopoulos muestra una multitud anónima que aguarda la aparición de la estatua de Lenin en su navegación por el Danubio. Loach no ilustra la autobiografía de George Orwell; cuenta la historia de David Carr, un hombre joven y desempleado de una zona obrera de Liverpool. La relación que los héroes de sus películas tienen con la "Historia" también puede tomar una forma lúdica e irónica, como en el caso de los trabajadores inmigrantes latinos de *Bread and Roses* (*Pan y rosas,* 2000), que, arrestados durante una huelga, adoptan la identidad de héroes revolucionarios latinoamericanos en respuesta al policía que les pregunta sus nombres: se llaman Ernesto Guevara, Emiliano Zapata, Simón Bolívar, Augusto César Sandino, etc. Chris Marker entrevista a intelectuales y dirigentes políticos, pero el verdadero tema de su filme es el movimiento de masas que, surgido sincrónicamente en diferentes países y continentes,

estremeció al mundo durante más de una década. Carmen Castillo era la esposa de un dirigente, pero su rememoración de Miguel Enríquez cambió cuando compartió sus recuerdos con una multitud de jóvenes militantes. Tras dos décadas de exilio, comprendió que su duelo no había sido solitario. Patricio Guzmán describe la abnegación de personas desconocidas, parientes de los vencidos como Violeta, cuya loca y silenciosa búsqueda devela un enorme potencial de amor y dignidad. A diferencia del enfoque de Pierre Nora, esos retratos y personajes no constituyen la galería de un museo, sino más bien un panteón de gente común con esperanzas y valores compartidos, cuyas virtudes se forjaron a través de la acción colectiva. Los lugares de la memoria descriptos en esas "imágenes que piensan" no pueden ser museos o sitios oficiales de duelo, dado que pertenecen a una esfera privada, íntima, afectiva y "sensible" —una casa, un pañuelo, una fotografía familiar— en la que las experiencias colectivas se cruzan con los destinos individuales. No sancionadas con un sello oficial, son memorias marranas ocultas y secretas con las cuales todos pueden identificarse a pesar de su singularidad irreductible. Esto es cierto incluso en el caso de los símbolos de los viejos regímenes de socialismo burocrático —la estatua de Lenin, por ejemplo—, que deben romperse y "desacralizarse" para llegar a ser los melancólicos custodios de una utopía derrotada.

En su discurso de recepción del Premio Georg Büchner, publicado con el título de *El meridiano* (1960), Paul Celan distinguía entre *u-topía* y *utopía. U-topía,* literalmente "no lugar", es un lugar inexistente, en tanto que *utopía* significa una esperanza, una expectativa, una visión del futuro, algo todavía no existente. Según Ernst Bloch, la utopía es una prefiguración, el ámbito del "aún no" *(noch nicht).* Ese es también el significado de la utopía de Celan, "algo abierto y libre" que puede recibir una forma de la poesía.[71] Hoy, tras el derrumbe de las revoluciones del siglo XX, la utopía no aparece como un "aún no", sino más bien como *u-topía,* un lugar ya no existente, una utopía destruida que es el objeto del arte melancólico. Los lugares de la memoria son sitios *(topoi)* creados para recordar las esperanzas convertidas en no lugares, algo que ya no existe. Las utopías del siglo XXI están aún por inventarse.

IV. BOHEMIA: ENTRE MELANCOLÍA Y REVOLUCIÓN

SOCIOLOGÍA

Popularizada por una novela de Henri Murger en 1846,[1] luego consagrada por Puccini en su famosa ópera, la idea de bohemia, en su uso corriente, implica un estilo de vida y una actitud particular hacia la estética. El rechazo de las convenciones burguesas, la falta de (o la renuncia voluntaria a) un domicilio fijo y un trabajo regular, la frecuentación habitual de cafés, cabarés y tabernas populares, el gusto por la vida nocturna, una libertad sexual ostentosa, una marcada inclinación por el alcohol y las drogas, el justo reparto comunitario de los magros recursos disponibles e incluso, a veces, cierto "sectarismo" coloreado por el uso de códigos secretos solo compartidos por una hermandad selecta de iniciados: tales son los rasgos clásicos de la vida bohemia. En el aspecto visual, la bohemia se expresa en el pelo largo, las vestimentas extrañas y una apariencia desaliñada, y de ordinario va de la mano con un ideal artístico perseguido como una vocación marginal. Esta última se despliega, a despecho de las normas, fuera de instituciones legítimas dominantes como la academia, y la inspira una tendencia transgresora: la libertad respecto de lo prohibido, lo conformista y lo poderoso, el desenfreno contra la moral represiva. En 1849, en su reseña de la novela de Murger, Théophile Gautier describía la bohemia como "el amor al arte y el odio al burgués".[2]

En su sentido político, el término aparece por primera vez en Francia durante la Monarquía de Julio y luego se difunde por todo el continente. Puede constatarse que el bohemio necesita las formas del mundo moderno ya no gobernadas por las normas morales y los cánones estéticos de la

aristocracia o, al menos, le es imperioso romper las ataduras con ellos. Su existencia implica la independencia del artista y el hombre de letras (la mujer de letras, en cierto modo con menor frecuencia) con respecto a la corte y los apadrinamientos. El bohemio construye su hogar en los intersticios de la sociedad burguesa y su público ya no incluye a los nobles, sino a sus iguales: otros marginales o, en ocasiones, "renegados" que proceden de las clases dominantes, los miembros de la burguesía que abjuran de sus orígenes.

A mediados del siglo XIX, la burguesía industrial dominaba la economía en Inglaterra y Alemania, pero su estilo y su mentalidad seguían estando marcados por la nobleza rural y el *Junkertum.* El capitalismo había afianzado firmemente su *Zivilisation,* pero todavía no había absorbido o remplazado a la vieja *Kultur*. La modernidad industrial estaba en desarrollo, envuelta en las antiguas formas culturales y atada a relaciones sociales arcaicas. En Francia, fue la revolución la que fertilizó el terreno para el ascenso de la burguesía como clase dominante, no solo desde el punto de vista de la producción, sino también del *ethos* social. A partir de 1830, bajo la Monarquía de Julio, la burguesía apareció por primera vez en Europa como una clase verdaderamente dominante. La bohemia surge entonces donde la "persistencia del Antiguo Régimen" es más débil.[3] Su principal historiador, Jerrold Seigel, yuxtapuso lo *bohemio* y lo *burgués* como los polos positivo y negativo de un mismo campo magnético, que se excluyen uno a otro y al mismo tiempo se involucran, se necesitan y se atraen mutuamente.[4] En relación con la burguesía, que encarna un orden social y político instalado con firmeza y en ascenso, el bohemio representa al vagabundo de la modernidad, una figura de inestabilidad, desplazamiento, desorden; en síntesis, el "gitano de la mente",[5] conforme a la etimología de la palabra, una metáfora de la condición de los auténticos gitanos procedentes de Europa Central y principalmente de Bohemia.

El que aparece en la Inglaterra decimonónica no es el bohemio sino el *dandi*, el tipo de hombre elegante a la manera de George Brummell, que se aparta del mundo burgués triunfante a través de la exhibición ostentosa de un lujo y un estilo correspondientes a una era pasada, la de la nobleza, de cuyos privilegios y recursos ya no dispone, y menos aún de su conciencia política.

Pero comparte definitivamente su estilo y su gusto.[6] En vez de expresar la totalidad de una civilización de una manera orgánica y refinada, el dandi solo retiene del pasado las apariencias externas de un esplendor aristocrático. Las lleva a su extremo, hasta hacer de ellas casi una caricatura, en un contexto donde, desde ese momento, están fuera de lugar. Queda así reducido a las poses excéntricas. A diferencia del tipo de dandi que exhibe un menosprecio altivo y perfectamente aristocrático por las masas y los diversos lugares de encuentro de la multitud, y a quien no se le ocurriría por nada del mundo ensuciar su impecable vestimenta en un café popular, el bohemio se siente allí en su ambiente natural, su cobijo formativo. Necesita la ciudad con su caleidoscopio de imágenes, sensaciones y estímulos. Tiene que sumergirse en las multitudes urbanas, "como en un reservorio de energía eléctrica", escribe Walter Benjamin.[7] No podría vivir sin la protección ofrecida por las ciudades, los únicos lugares donde, en vez de aparecer como un rebelde solitario, puede construir su propia "contrasociedad", marginal, lo admite, pero decididamente real y compuesta de cafés, posadas, estudios, salas de conciertos, clubes y revistas. Sin embargo, su amor por las multitudes no lo lleva a negar su propia personalidad. Su culto del yo le impide desaparecer en la masa anónima y fragmentada. Si el bohemio la busca, no es para que lo absorba, sino para ocultarse en ella, habitarla como una cubierta protectora, tomarla como inspiración, "usarla" como fuente de experiencias estéticas (la *Erlebnis* del *flâneur*) o bien modelarla, orientarla y hacer de ella un sujeto consciente (los conspiradores de Blanqui). Para los conservadores, el bohemio, que está en sintonía con la multitud, será siempre un subversivo en relación con el orden social y moral, un peligroso aventurero, aficionado al alcohol y la violencia, tal como lo pinta Tocqueville en sus *Recuerdos de la Revolución de 1848*.[8]

Generada por la sociedad de masas que nació con la era industrial, la bohemia no podría haber existido en el siglo XVIII salvo bajo la figura del malestar de los intelectuales con una nobleza cuya tutela era cada vez más sofocante (el artículo de D'Alembert sobre los "hombres de letras" en su *Enciclopedia* es prueba de ello). Los filósofos no querían ocultarse de la sociedad en un gueto elitista, sino establecer sus valores —por ejemplo, la

humanidad y la razón— como normas de aquella; no pretendían combatir el régimen social y político dominante, sino transformarlo y mejorarlo. Tal como Norbert Elias lo mostró brillantemente en su análisis de la situación de Mozart, los artistas no consideraban el mercado como una fuente de injusticia social o alienación de sus talentos, sino como una manera de liberarse del control claustrofóbico de la corte.[9]

Con su actitud antiburguesa, la bohemia exhibe un aspecto característicamente romántico. Expresa el intento de revivir, en la época de la modernidad, una *comunidad* (formada por afinidades artísticas, intelectuales o políticas) que escape a las restricciones del dinero, el mercado y la razón de ser burguesa, utilitaria y calculadora, y opone sus valores cualitativos al universo cuantitativo gobernado por las leyes de la producción para el mercado. Eso es lo que encontró el poeta anarquista Erich Mühsam en el modo de vida bohemio, que describió en sus memorias para las futuras generaciones y que, a su juicio, mostraba "la posibilidad de ser libre en fraternidad". Se trataba de crear, en los bordes de la sociedad capitalista, una comunidad microcósmica capaz de anunciar la comunidad humana universal del futuro.[10]

Un fuerte espíritu utópico siempre acompaña esa dimensión romántica. Anunciadora de una auténtica comunidad humana, la bohemia es vivida por sus seguidores como un espacio de libertad arrancado a una realidad circundante mucho más prosaica y como una anticipación de la liberación por venir. Es un lugar recorrido por la esperanza, donde se elaboran constantemente planes para el futuro (literarios, artísticos y políticos). Sus integrantes exhiben una insatisfacción irreductible con el presente, sin posibilidad alguna de concesiones. Son, para usar el título de una novela de Jules Vallès, *réfractaires*.[11]

El individualismo también es parte de la bohemia, donde, en efecto, son muy abundantes los temperamentos egotistas, pero se trata del individualismo de un artista y un intelectual, atento a preservar el carácter único de la personalidad. Es un individualismo diferente del postulado por las filosofías liberales clásicas, centradas en el propietario o el consumidor. Tampoco es el individualismo del ciudadano, a menos que adopte la forma de una

ciudadanía cosmopolita. La libertad del bohemio consiste en denunciar la opresión y reclamar derechos para quienes los tienen negados, y no se preocupa por asumir una forma jurídica.

Todos los rasgos fundamentales del *ethos* capitalista descripto por Max Weber —la disciplina en el trabajo, el ascetismo mundano, el comportamiento virtuoso y moderado, la racionalidad productiva, la búsqueda de una ganancia estable y continua— son el reverso del *ethos* bohemio.[12] El bohemio desdeña el dinero y tiene una moralidad antiproductiva y antiutilitaria, lleva una existencia precaria, se inclina por la aventura, saborea los excesos y ridiculiza la respetabilidad decorosa y burguesa. Hace un culto de la libertad, vive una existencia desordenada y rechaza todas las coacciones externas. Si quisiéramos describir la bohemia con una sola fórmula, podríamos ver en ella la síntesis entre un *ethos* anticapitalista y romántico y un estilo de vida anticonformista y transgresor. Dos figuras arquetípicas, distintas pero no incompatibles, representan esa síntesis: el artista maldito y el intrigante político.

En una de sus principales obras, *Bohemian Paris,* Jerrold Seigel cita a un parisino, un hombre de teatro del período orleanista, cuya identidad no se conoce pero gracias a quien tenemos un retrato sumamente preciso de los bohemios:

> La clase de individuos cuya existencia es un problema; su condición, un mito, y su fortuna, un enigma; que no tienen residencia estable ni refugio reconocido y que no se establecen en parte alguna pero se los encuentra en todas. Que no tienen una sola ocupación y ejercen cincuenta profesiones; que en su mayoría se levantan por la mañana sin saber dónde han de comer por la noche, ricos hoy, hambrientos mañana, dispuestos a vivir honestamente si pueden y de alguna otra manera si no pueden.[13]

Uno encuentra entre ellos, agrega Seigel, a genios desconocidos y sinvergüenzas por igual, todos empantanados en un mismo lodo, a mitad de camino entre la ingeniosidad y la delincuencia.

La precariedad económica de este grupo de personas, que no pueden vivir al margen de la sociedad burguesa en la cual no ocupan una posición estable y que están excluidas de la producción, las pone entre la *intelligentsia* y los

más bajos fondos. A comienzos de la década de 1920, el sociólogo Paul Honigsheim veía a los bohemios como un grupo marginal, una clase de "parias" *(Pariaklasse),* a quienes comparaba con los judíos, miembros de una "raza descalificada" y proscripta.[14] A su entender, un aspecto típico de la bohemia reside en su rechazo de la economía monetaria, no necesariamente como una crítica social o filosófica de la propiedad privada o una forma explícita de comunismo político. Algo más digno de señalarse es que los bohemios rechazan la economía monetaria en ciertos aspectos de su comportamiento práctico y estilo de vida, y no basan esa actitud en una teoría sino en "la fuerza de las emociones *[gefühlsmäßig]*". Muy alejada de las leyes del mercado, la bohemia es normalmente proclive a compartir los bienes *(Konsumptionskommunismus),* rasgo que determina el anticonformismo y los sentimientos anticapitalistas de sus miembros.[15]

Estas características hacen de la bohemia un refugio para toda clase de artistas alternativos y escritores marginales, a quienes no se comprende por innovadores o se condena por subversivos. Es un refugio natural para intelectuales y revolucionarios en el exilio. Al proscribir valores como la familia y la nación, la bohemia atrae a mujeres rebeldes, extranjeros, mestizos, desarraigados, todas las personas pertenecientes a minorías excluidas y perseguidas. Al ser una comunidad abiertamente espiritual, así como una casta de parias sociales, prospera en una atmósfera metropolitana. Recluta a un gran número de sus miembros entre los exiliados rusos, polacos, alemanes e italianos que se instalaron en Francia durante el siglo XIX. Tras difundirse por el resto de Europa con el cambio de siglo, terminará por ser, según Robert Michels, el refugio de un enorme proletariado intelectual que ha caído en la marginalidad por razones políticas y como consecuencia de prejuicios nacionales, étnicos, religiosos o raciales. Un nuevo tipo de emigrantes que viven en cuartos alquilados y se trasladan de ciudad en ciudad, como "nómadas modernos", llegará a representar la idea de bohemia.[16] En su obra sobre Jacques Offenbach, concebida como una "biografía social" de París durante el Segundo Imperio, Siegfried Kracauer analizó la bohemia de la ciudad como un lugar de encuentro de exiliados políticos y "emigrantes internos", lanzados a la búsqueda de un espacio

“extraterritorial” que les brindara un refugio de la opresión política y del comportamiento y las convenciones morales de aceptación general.[17] De la misma manera, Honigsheim pone de relieve la afinidad que une al intelectual judío de las grandes ciudades, excluido de las universidades y a menudo privado de un ingreso fijo, y el *littérateur* y, por tanto, en forma indirecta, el “bohemio”.[18] La precariedad socioeconómica de este proletariado artístico e intelectual hace de la bohemia un estado arduo, transitorio y rara vez interminable; sus perspectivas más habituales tienden a ser, agrega Michels (que parafrasea a Murger), la academia o el hospital y, en ocasiones, la morgue.[19]

La inestabilidad económica y la extrema fragilidad social de la bohemia también determinan su carácter político cambiante. Por un lado, su naturaleza antiburguesa hace de ella un centro de la revuelta, donde muchos grupos de conspiradores encuentran cobijo, en lo que es una anticipación de los “revolucionarios profesionales” del siglo XX. Por otro, la pobreza de sus miembros los expone a las tentaciones de la corrupción, la denuncia y la traición. Su línea divisoria poco clara favorece la infiltración policial. En su nivel más bajo, la bohemia está cerca de los delincuentes e informantes de poca monta y con frecuencia se mezcla con el subproletariado, que está a merced de los demagogos y constituye la base social de cualquier movimiento político nacionalista y populista. Este hecho no parece inquietar a Erich Mühsam, que incluso trata de destacarlo: “Delincuentes, vagabundos, putas y artistas: eso es la bohemia, que enseña el camino a una nueva cultura”.[20]

El delito como revuelta: se ha afirmado que este aspecto de la bohemia —estigmatizado por sus enemigos a fin de confundirla con la delincuencia— ha llegado incluso a ser orgullosamente idealizado por sus partidarios, en primer lugar Jean Genet en *Diario del ladrón.*[21] Su deriva política más frecuente es el terrorismo: el ataque terrorista como gesto simbólico o, más simplemente, estético. Esto ha sido a menudo una tentación para la bohemia anarquista y a veces para el movimiento socialista, sobre todo en los países latinos (un ejemplo no latino sería el asesinato del conde Stürgkh cometido por Friedrich Adler en 1916). Esta proximidad con el *Lumpenproletariat* y sus formas de

violencia explica la tendencia de la bohemia a desintegrarse, como sucedió por ejemplo durante la crisis social y política de 1848. Desgarrada entre fuerzas contradictorias, se siente espontáneamente atraída por las barricadas y luego, una vez fracasada la revolución, se convierte en objeto de seducción por los círculos más reaccionarios.

La participación activa de la bohemia parisina en los acontecimientos de febrero y junio de 1848 se recuerda en los poemas de Baudelaire, pero también en las memorias de dos espías, Adolphe Chenu y Lucien de la Hodde, ambos infiltrados policiales en círculos republicanos.[22] Su deriva conservadora inspiró muchas figuras literarias. Hussonet, uno de los héroes que Gustave Flaubert puso en el centro de *La educación sentimental,* forma parte de esa bohemia literaria parisina durante la Monarquía de Julio, tras lo cual se incorpora al Partido del Orden, hasta llegar a ser un hombre del poder en tiempos del Segundo Imperio.[23] En otras palabras, la bohemia es un microcosmos social y cultural dividido y heterogéneo. Helmut Kreuzer distingue sus tres corrientes principales: la *verde* (libertad, arte, juventud, esperanza), la *negra* (desamparo, pobreza, desesperación) y la *roja* (rebelión).[24] Estas corrientes no son incompatibles entre sí y, según los momentos, pueden fusionarse, con el predominio de uno u otro color. Pero una mirada más detenida muestra que la bohemia negra es solo el telón de fondo material compartido por las otras dos: la tendencia artística conforme la describe Murger, cuyos arquetipos son un poeta como Rimbaud, un músico como Offenbach y un pintor como Modigliani, y la tendencia política representada por figuras del tipo de Auguste Blanqui y Jules Vallès en Francia, Gustav Landauer y Erich Mühsam en Alemania, y Oscar Wilde, George Orwell y John Reed en Inglaterra y Estados Unidos.

Marx

Los escritos de Marx sobre la revolución de 1848 en Francia contienen muchas referencias a la bohemia parisina. Se ponen de relieve en ellos su carácter políticamente ambiguo, así como su condición de estrato social

flotante, siempre polarizado entre las clases fundamentales de la sociedad. El autor del *Manifiesto comunista* describe a veces la bohemia como una fuente insurreccional y otras veces como uno de los bastiones de la contrarrevolución bonapartista. Estas dos visiones se cruzan en textos a menudo escritos con unos pocos meses de diferencia, lo cual nos induce a creer que su autor nunca fue consciente de esa contradicción. Como sea, nunca intentó proponer una explicación para esa dicotomía.

En 1850, Marx y Engels publicaron en la *Neue Rheinische Zeitung* una extensa reseña de los libros escritos por los dos informantes antes mencionados, Lucien de la Hodde y Adolphe Chenu: *La Naissance de la République en Février 1848* [El nacimiento de la República en febrero de 1848] y *Los conspiradores.* Sobre la base de estas fuentes, Marx y Engels distinguen dos tipos diferentes de agitadores en el centro de las sociedades secretas que alimentan el movimiento revolucionario: por un lado, hay conspiradores ocasionales, que participan en la acción grupal al mismo tiempo que se dedican a otras actividades y, por otro, los conspiradores profesionales, "que han consagrado toda su actividad a conspirar y viven de ello" (lo que Lenin, medio siglo después, llamaría "revolucionarios profesionales"). El editor de la revista de Colonia hace hincapié en la precariedad extrema de estos conspiradores especializados, cuya existencia dependía "más de la suerte que de su actividad". A decir verdad, llevaban una "vida disoluta", cuya única regularidad era frecuentar "las tabernas de los *marchands de vin,* lugares de cita de los conspiradores".[25] Hay aquí una referencia implícita a Marc Caussidière, prefecto de policía del primer gobierno provisional en febrero de 1848, perseguido y forzado a marchar al exilio después de la represión de junio. Este personaje sumamente colorido, que había participado en la insurrección de los *canuts* [tejedores] de Lyon en 1831 y colaborado en las actividades de los círculos republicanos durante la Monarquía de Julio, era viajante de vinos y bebidas espirituosas. Ese trabajo lo llevaba a desplazarse por todas partes y, con ello, le permitía mantener contactos entre los conspiradores de las provincias y de París. Fue Caussidière quien denunció a Chenu y De la Hodde como espías. Estos, a su vez, le dedicaron una gran parte de sus escritos, donde aparece como la

encarnación de la bohemia revolucionaria. Sobre esta base, Marx y Engels mencionan el conocimiento que este tipo de conspirador tenía de "toda clase de personas dudosas" que se mezclaban con "la categoría social que en París se conoce como *la Bohème*".[26] En la mayoría de los casos, se trataba de "bohemios democráticos de origen proletario", pero como también atraían a parte del *Lumpenproletariat,* la policía los controlaba y perseguía como hacía con ladrones y prostitutas.[27]

Esta imagen de los "conspiradores profesionales" constituye la primera formulación de la crítica marxista del "blanquismo". Los conspiradores tenían un solo objetivo: la insurrección, el derrocamiento del gobierno, que trataban de alcanzar por sus propios métodos, sin preocuparse por ser entendidos o apoyados por las masas de trabajadores. La siguiente es una descripción de los miembros de un club blanquista:

> Se exaltan frente a invenciones que supuestamente obran milagros revolucionarios: bombas incendiarias, dispositivos destructivos de mágicos efectos, revueltas de las que se espera que sean tanto más milagrosas y sorprendentes cuanto menos racional es su fundamento. Ocupados con esas intrigas, no tienen otra meta que la de derrocar de inmediato al gobierno existente y sienten el más profundo de los desprecios por el esclarecimiento más teórico del proletariado acerca de sus intereses de clase.[28]

De ahí que sea "plebeya" y no "proletaria" la ira que les despiertan los *habits noirs,* los intelectuales que dirigen el movimiento de los trabajadores y se niegan a embarcarse en una guerra aparte contra el poder.[29] En resumen, si en el plano estético la meta última de la bohemia era *el arte por el arte,* en el plano político su equivalente era *la insurrección por la insurrección misma.* Su ilusión, debida a la ingenuidad, la falta de conciencia o una suerte de impaciencia utópica, consistía según Marx y Engels "en anticipar el proceso de desarrollo revolucionario, llevarlo artificialmente a un punto de crisis y lanzar una revolución sin pensarlo dos veces, en ausencia de las condiciones necesarias". Realizaban sus tareas de agitación como si verdaderamente fueran "alquimistas de la revolución".[30] Un juicio tan severo, en el cual la bohemia parecía estar representada en las barricadas por aventureros, por no decir auténticos *putschistas*, contrasta en forma notable con un pasaje muy

famoso de *El 18 brumario,* donde Marx rinde homenaje a Blanqui y sus seguidores al presentarlos como "los verdaderos dirigentes del partido proletario".[31]

En esta obra, escrita algunas semanas después del golpe de Estado de Luis Bonaparte y, por lo tanto, transcurrido alrededor de un año desde el relato hecho por Chenu y De la Hodde en los libros antes mencionados, la imagen de la bohemia sufre en la descripción de Marx otra metamorfosis. Esta vez los conspiradores aparecen como los líderes de la revolución, y Blanqui, como su jefe. Por otro lado, la bohemia se aparta de improviso de los círculos revolucionarios para identificarse por completo con la chusma urbana, base de la reacción bonapartista. Así describe Marx la Sociedad del 10 de Diciembre, que tuvo un papel esencial en el golpe de Napoleón III:

> Al lado de *roués* venidos a menos con dudosos medios de subsistencia y de dudoso origen, al lado de vástagos arruinados y aventureros de la burguesía, había vagabundos, soldados licenciados, presidiarios puestos en libertad, esclavos escapados de las galeras, pillos, saltimbanquis, *lazzaroni,* carteristas, timadores, apostadores, *maquereaux,* dueños de burdeles, mozos de cuerda, *literati,* organilleros, traperos, afiladores, hojalateros, mendigos: en una palabra, toda esa masa informe, difusa y errante que los franceses llaman *la Bohème.*[32]

Para Marx, Luis Bonaparte era el líder natural de "esta hez, esta escoria, este desecho de todas las clases" y, en consecuencia, un bohemio con todas las de la ley, la representación de todos sus aspectos más repugnantes y siniestros.[33] Si había logrado instalarse en el poder, era gracias a la movilización de la bohemia parisina.

Ese diagnóstico no era únicamente lo que Marx pensaba por entonces, en el ardor del momento, justo después del golpe de Estado. En *La guerra civil en Francia,* libro escrito veinte años más tarde y dedicado a la Comuna, encontramos una definición muy similar: el París proletario contra Versalles, donde la reacción bonapartista había buscado refugio, rodeada por su propia bohemia. Marx se refiere aquí a su "alta bohemia bonapartista y capitalista", que había huido de la capital en poder de los comuneros: "Un París fantasma, el París de los *francs-fileurs,* el París de los bulevares, masculino y femenino: el París rico, capitalista, dorado, ocioso, que ahora corría en tropel a

Versalles, Saint-Denis, Rueil y Saint-Germain, con sus lacayos, sus estafadores, su bohemia literaria y sus *cocottes*".[34] Se sabe, sin embargo, que la identificación de la Comuna con la bohemia llegará a darse por sentada en la Tercera República, gracias a la propaganda de la prensa conservadora, así como a los testimonios de quienes participaron en ella. Ya en 1871, Elme-Marie Caro, futuro miembro de la Academia Francesa, indicaba en la *Revue des Deux Mondes* que los principales dirigentes de la insurrección procedían de la bohemia, entre ellos, Raoul Rigault, el prefecto de policía, y Jules Vallès, el ministro de Educación.[35] Este último celebró la unión entre la bohemia y la Comuna en su novela *L'Insurgé [El insurrecto],* tercera parte de su trilogía sobre Jacques Vingtras. En *Les Hommes de la Commune* [Los hombres de la Comuna], una de las primeras obras dedicadas al acontecimiento, publicada hacia fines de 1871, Jules Clère describía a Jean Longuet, jefe de redacción del *Journal Officiel* del gobierno revolucionario, como "el más perfecto ejemplo de bohemio que podríamos encontrar".[36] Pero la Comuna no tenía, como en la revolución de 1848, un diario llamado *Le Bohémien de Paris.* Cada uno en su momento, tanto sus partidarios como sus sepultureros utilizaron el término, que por entonces había adquirido un sabor bastante negativo y desdeñoso, para describir a sus enemigos. Hacia fines del siglo XIX, el término pasó a ser propiedad de los conservadores y los antirrepublicanos, que lo usaban como sinónimo de la "decadencia" de la civilización o, como en el caso de Max Nordau, como un típico síntoma de la "degeneración" del mundo moderno.[37] Édouard Drumont, autor de *La France juive [La Francia judía]* (1886), tomó a su cargo la tarea de reconciliar el odio conservador hacia la bohemia con el antirrepublicanismo y el antisemitismo.[38]

En su artículo sobre Eduard Fuchs, escrito en el exilio en 1937, Walter Benjamin resume la imagen de la Francia decimonónica en los escritos de Marx. El crítico alemán sugiere que París se presenta en ellos como el origen de tres importantes revoluciones, como un refugio para los exiliados, como la patria del socialismo utópico y como el lugar de martirio de los comuneros.[39] Así, la visión de Marx no se basa simplemente en las reminiscencias literarias. Mientras esbozaba el retrato de las sociedades secretas parisinas en

1850, Marx utilizaba sin duda los testimonios de Chenu y De la Hodde, pero también se valía de los recuerdos de su propia experiencia. Tras su exilio en París de octubre de 1843 a febrero de 1845, la policía francesa, a raíz de la presión ejercida por las autoridades prusianas, lo expulsó del país. Se vio entonces forzado a instalarse en Bruselas. En París, el joven Karl Marx había estado en contacto con exiliados alemanes también jóvenes (miles de ellos participaban en un número bastante grande de clubes y revistas), entre ellos, el poeta Heinrich Heine. Fue en París donde, en 1844, completó su paso del hegelianismo de izquierda al comunismo, bajo la influencia de círculos de inmigrantes alemanes y organizaciones políticas francesas originadas en Babeuf. En esa misma ciudad, donde mantenía un estrecho contacto con el socialismo francés, descubrió la acción revolucionaria y cobró conciencia de la necesidad de "transformar" y no meramente interpretar el mundo. En París, asimismo, donde vivió como un joven exiliado y marginal, consagró una parte importante de sus *Manuscritos de 1844* al concepto de alienación *(Verfremdung).*[40]

La Liga de los Comunistas, cuyo programa elaboraron Marx y Engels en 1847, era en su origen la Liga de los Justos *(Bund der Gerechten),* y esta, a su vez, debía su existencia a una ruptura producida en 1836 en la Liga de los Proscriptos *(Bund der Geachteten).* Compuestos de artesanos alemanes exiliados, en su mayor parte intelectuales autodidactas, todos esos movimientos contribuyeron a animar lo que podríamos caracterizar como el componente cosmopolita, político y revolucionario de la bohemia parisina del período orleanista (la bohemia roja, según Kreuzer).[41] El interés que despertó en Marx la vida de los círculos socialistas franceses durante su estadía en París tiene una buena ilustración en un pasaje de los *Manuscritos económico-filosóficos de 1844.* En este texto, Marx los describe como una suerte de contrasociedad en la cual los trabajadores podían establecer vínculos comunitarios y fraternales de solidaridad, lo opuesto a las relaciones sociales dominantes en el mundo exterior. Sus reuniones tenían por finalidad la propaganda y la organización de una posible acción revolucionaria, pero los medios que escogían —sus mítines solían transformarse en cenas muy festivas— terminaban por ser, en general, un objetivo en sí mismo (la

comunidad). La descripción que Marx hizo de esas reuniones tiene un fuerte sabor a bohemia: "Fumar, beber, comer". Todas estas acciones, que eran propicias para "la buena compañía, la asociación, la conversación", eran para ellos fines en sí mismos. "La fraternidad humana —concluía— no es una frase sino una verdad, y en sus rasgos curtidos por el trabajo duro resplandece la nobleza de la humanidad."[42] Algunos pasajes de *El 18 brumario* y de *La guerra civil en Francia* antes citados parecen mostrar, por lo tanto, signos de una represión inconsciente con respecto a la prehistoria de la Liga de los Comunistas, e incluso en relación con la propia trayectoria intelectual y política de Marx. Según este, la fase revolucionaria y conspirativa de la bohemia parece llegar a su fin en 1848, fecha tras la cual esta última solo actuaría de una manera profundamente reaccionaria.

GUSTAVE COURBET

Desde la revolución de julio de 1830 hasta la Comuna de París, la bohemia fue un ámbito privilegiado para combinar arte y política. Se trataba de un espacio libre donde los pintores inconformistas y antiburgueses podían confraternizar al margen y en contra de la academia y las instituciones respetables. Con anterioridad a 1870, muchos artistas impresionistas como Manet, Degas y Fantin-Latour, a quienes más adelante se unirían pintores más jóvenes como Renoir, Pissarro y Monet, solían reunirse en el café Guerbois, en el 11 de la *rue* de Batignolles. Después, su lugar preferido pasó a ser Le Chat Noir, en el corazón de Montmartre.[43] Uno de los pintorescos bohemios de ese grupo era Gustave Courbet, cuya atracción por las cervecerías y los cafés lo alejaban de su taller, como a veces observaban quejosos sus amigos Charles Baudelaire y Champfleury.[44]

Courbet era socialista y admiraba a Fourier. En varios textos y cartas se presenta como un socialista, un demócrata y un republicano, "partidario de toda la revolución".[45] En realidad, era una especie de anarquista individualista inspirado por el filósofo Joseph Proudhon. Su compromiso político no era lineal: no tuvo una participación directa en la revolución de

1848, a pesar de sus simpatías por los trabajadores insurgentes de junio. En solidaridad con sus amigos que estaban en las barricadas (Baudelaire antes que nadie), afirmó sus puntos de vista socialistas en la década de 1850. En 1868, cuando su reputación estaba sólidamente establecida, rechazó la Legión de Honor ofrecida por Napoleón III en nombre de una oposición radical a la academia y el Segundo Imperio, el conformismo artístico y la reacción política. En esos años, Courbet entabló una estrecha amistad con Proudhon y Jules Vallès, uno de los representantes de la bohemia política y literaria. En 1871, participó activamente en la Comuna de París como miembro elegido de su dirección y, a la vez, delegado de bellas artes. Como uno de los principales inspiradores de la política cultural de la Comuna, el 27 de abril solicitó la demolición de la columna de Vendôme, un símbolo del militarismo e imperialismo franceses, y sugirió remplazarla por un nuevo monumento que celebrara la insurrección del 18 de marzo. Tras la derrota de la Comuna, pagó con la prisión su compromiso político y, una vez liberado, se exilió en Suiza.[46]

Según el historiador del arte Timothy J. Clark, la bohemia de Courbet no expresaba una condición de marginalidad social; era más bien una decisión consciente de autoexclusión del mundo burgués. También era antiburguesa su predilección por los temas rurales, así como su rechazo de la celebración de las instituciones y símbolos de poder burgueses. En la segunda mitad del siglo XIX, explica Clark,

> la bohemia era un estilo de vida y una situación social. Implicaba una tenaz negativa a abandonar las metas del romanticismo, un individualismo maníaco y autodestructivo, un "culto de las sensaciones múltiples": "El vino y el hachís comparados como medios de multiplicar la individualidad", tal como Baudelaire dice en 1851. Implicaba un lugar entre las *classes dangereuses* del París proletario y la *intelligentsia*; entre dos clases que mostraban de por sí una extraña e intrincada inadaptación a cualquier sistema de clases y no sabían con certeza de qué lado estaban.[47]

En una carta de 1850 a su amigo Francis Way, Courbet describía su gusto por la bohemia en términos muy claros: "En nuestra sociedad civilizada, necesito vivir como un salvaje; necesito alejarme mucho de los gobiernos. Mis

simpatías están con el pueblo; debo hablarle directamente, extraer de él mi conocimiento, vivir por él. Por eso elijo adherir a la gran vida independiente y vagabunda de los bohemios".[48]

En 1848, el pueblo —las clases laboriosas— irrumpió en la política por medio de la insurrección de junio y, dos años después, ingresó al arte a través de las telas de Courbet expuestas en el Salón de París: *Los picapedreros, Campesinos de Flagey* y *Entierro en Ornans.* El pintor afirmaba representar de manera realista al "pueblo" tal como era, no como un símbolo, una metáfora o una entidad social idealizada.[49] Desde ese punto de vista, la diferencia que lo separa de la mayoría de los pintores de su tiempo es impresionante. Jean-François Millet presentaba en su obra artística a campesinos pacíficos y sometidos que aceptan su opresión como una condición natural. En *El Ángelus* (1859), celebraba el catolicismo y el tradicionalismo de la cultura rural. Altamente apreciado por las clases burguesas y aristocráticas, era un artista muy exitoso, cuyo conservadurismo correspondía a la perfección al gusto de las élites burguesas del Segundo Imperio.[50] Con *Entierro en Ornans* (1850), Courbet pasmó al público, al exponer una grandiosa escena en la que la gente del común ocupaba una posición central habitualmente reservada para las clases dominantes, los reyes y los emperadores (figura 41). Su "realismo" era la antítesis de *La coronación de Napoleón* (1806), de Jacques-Louis David. En las reseñas del Salón de 1851, algunos críticos definieron a Courbet como "el Proudhon de la pintura" y calificaron su tela como "un motor de la revolución" en el cual "el propio arte forma parte del pueblo".[51]

El pueblo de Courbet, está claro, no era el proletariado de Marx, y el entusiasmo del pintor por los levantamientos populares en la Francia decimonónica se combinaba con una visión fourierista de "armonía universal" que daba forma a muchas de sus telas. *El encuentro* (1854) reinventa la iconografía tradicional del judío errante (popularizada diez años antes por un folletín de Eugène Sue), al transformar un símbolo de opresión y persecución —el judío— en un mensajero del socialismo utópico. El propio Courbet se retrata como un judío errante —el heraldo de la utopía fourierista — que se encuentra por fin cara a cara con el coleccionista de arte Alfred

Bruyas, su amigo y mecenas, acompañado por su criado. Esta tela sugiere una visión de la armonía universal como cooperación entre el arte, el pueblo y los industriales, que es también un encuentro entre la burguesía ilustrada, las clases laboriosas y los artistas bohemios.[52] Puede distinguirse a los mismos personajes en *El taller del pintor* (1855), donde se oponen a los representantes del poder y la autoridad situados del otro lado de la tela (una visión heteróclita de la autoridad, encarnada, conforme a las concepciones de Proudhon, por Napoleón III, Kosciuszko, Kossuth y Garibaldi).[53]

FIGURA 41. Gustave Courbet, *Entierro en Ornans* (1849), óleo sobre tela, Musée d'Orsay. © Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais y Art Resource, Nueva York.

Al margen de su concepción del socialismo y su representación realista del pueblo, Courbet fue probablemente el más importante y penetrante intérprete estético de las derrotas revolucionarias del siglo XIX. Su obra pictórica construye una cultura de la derrota que revela la dimensión melancólica del socialismo francés bohemio y premarxista. No fue, desde luego, el único ni el primer artista en describir el final de las barricadas, pero con anterioridad nadie lo había hecho con semejante grado de empatía y compromiso emocional. Tanto en el Segundo Imperio como en los comienzos

de la Tercera República, el arte oficial apuntaba a borrar las huellas de un pasado rebelde —el paisaje urbano cambió para exhibir los símbolos y monumentos de un nuevo orden—, mientras que los artistas bohemios creaban visiones lúgubres de las batallas perdidas. En un hermoso libro dedicado al legado de 1848 en la literatura europea, Dolf Oehler indica con agudeza hasta qué punto la poesía de Baudelaire y Heine y las novelas de Flaubert y Herzen —cuatro escritores que habían vivido la revolución en París— estaban recorridas por la rememoración de las masacres de junio, un momento en que, según las palabras de Proudhon, "el burgués triunfante [se volvió] feroz como un tigre".[54] Bajo el Segundo Imperio, Haussmann rediseñó sagazmente el paisaje parisino: eliminó las plazas y las calles que evocaban las barricadas y demolió barrios enteros que encarnaban y preservaban una memoria revolucionaria. Sobre la fuente de la plaza Saint Michel, apareció la estatua de un arcángel cuya espada amenaza a un sometido Satán. Se trata, como pone de relieve Oehler al citar a Baudelaire, de una representación alegórica del orden imperial que ha destruido la revolución y de la victoria política y moral de la burguesía contra el "mal" del levantamiento popular (figura 42).[55] En 1851, la pintura de Delacroix del cielo raso de la galería Apolo del Louvre significó una celebración similar: la imagen de Apolo matando a un demonio evocaba con claridad el triunfo del orden contra las fuerzas del anarquismo y la insurrección popular. Lejos de este culto neoclásico, pomposo y autosatisfecho del orden burgués, los artistas revolucionarios llevaron a cabo un trabajo paralelo de duelo, creando una cultura de la melancolía que representaba y transmitía la memoria de los vencidos. El mismo año de la inauguración de la galería Apolo en el museo del Louvre, Courbet pintó *Entierro en Ornans*, la primera representación realista del pueblo en el arte moderno, que se interpretó de manera pertinente como el funeral de la revolución de 1848.[56] En la década de 1860, consagró un ciclo de telas a la caza, cuyo tema recurrente es la muerte de animales acosados. La más famosa de ellas, *La caza del ciervo* (1867), muestra a un ciervo agonizante, exhausto y tendido en el suelo, al que un cazador azota mientras los perros están impacientes por despedazarlo. Esta pintura es una alegoría extraordinariamente intensa y ominosa de la derrota de la revolución

de 1848 (figura 43).[57] Puede verse una simetría similar en muchas de las obras que Courbet pintó después de la Comuna de París. En 1871 se construyó la basílica del Sagrado Corazón para celebrar otro “orden moral”, el de la Tercera República, nacida de la masacre de los comuneros. En ese momento, Courbet representó a los caídos por medio de un ciclo de telas alegóricas que, en el estilo de las naturalezas muertas, se limitaban a mostrar truchas. Rara vez el sufrimiento de los seres humanos encontró una expresión tan sobrecogedora como en estas imágenes de peces agonizantes (figura 44).

FIGURA 42. Francisque-Joseph Duret y Gabriel Davioud, *Fuente Saint-Michel* (1858-1860). © Archivo Timothy McCarthy y Art Resource, Nueva York.

FIGURA 43. Gustave Courbet, *La caza del ciervo* (1867), óleo sobre tela, Musée d'Orsay. © Réunion des Musées Nationaux y Art Resource, Nueva York.

FIGURA 44. Gustave Courbet, *La trucha* (1873), óleo sobre tela, Musée d'Orsay. © Erich Lessing y Art Resource, Nueva York.

Walter Benjamin, uno de los pocos críticos que estudiaron la interpretación marxista de la bohemia, encontró en Baudelaire la encarnación de sus antinomias políticas.[58] Benjamin destaca el hecho de que el poeta dé una voz al espíritu rebelde de la bohemia, un espíritu rebelde innegablemente antiburgués, pero cuya meta nunca está clara de antemano y cuyo objetivo puede modificarse o desviarse, confiscarse y hasta tergiversarse. Recuerda que el autor de *Las flores del mal* participó en los acontecimientos de febrero de 1848, cuando marchaba por las calles de París al grito de "¡Abajo el general Aupick!" (su padrastro), y luego cita otro pasaje donde el poeta, esta vez, parece explicar en detalle la naturaleza de su rebelión:

> Digo "¡Viva la revolución!" como podría decir "¡Viva la destrucción! ¡Viva la expiación! ¡Viva el castigo! ¡Viva la muerte!". No solo sería feliz si fuera una víctima, sino que no detestaría ser un verdugo, para sentir la revolución de las dos maneras. Todos llevamos el espíritu republicano en las venas como la sífilis en los huesos; estamos democratizados y sifilizados.[59]

A juicio de Benjamin, este párrafo muestra los signos típicos de la "metafísica del provocador" que culminará en el siglo XX con Sorel y Céline. Ni el nihilismo ni el antisemitismo radical de *Bagatelles pour un massacre* [Bagatelas para una masacre] carecen de vínculos con una nota del diario de Baudelaire: "Podría organizarse una bella conspiración para el exterminio de la raza judía".[60] Un aforismo, escribe Benjamin, que cita al blanquista Rigault, del que podrían encontrarse muchos equivalentes en los escritos de socialistas y conspiradores franceses del siglo XIX.[61] En otras palabras, el espíritu rebelde de la bohemia puede hallar una salida en la participación activa en la revolución de 1848, así como alimentar la subversión reaccionaria que llevó al bonapartismo y el fascismo en el siglo XX.

Es por tanto en la bohemia donde aparece el "primer brote" de lo que el historiador Zeev Sternhell llamó la "derecha revolucionaria".[62] Esta nació en Francia a fines del siglo XIX como producto de la síntesis entre una izquierda populista antiburguesa y antidemocrática y un nacionalismo antirrepublicano, que ya no siente nostalgia por el Antiguo Régimen y se vuelca, en cambio, hacia un nuevo orden.[63] En función de ello, podría considerarse a Céline,

Barrès, Drieu La Rochelle y Brasillach en Francia, Marinetti en Italia y Moeller van den Bruck y Gottfried Benn en Alemania como representantes de una cultura fascista coloreada por raíces bohemias. Hay un camino que lleva de la bohemia al fascismo, tal cual lo ilustran ciertas corrientes de vanguardia. En el futurismo, el mito de la juventud se convierte en un culto de la virilidad, la idealización estética de la velocidad y la tecnología moderna estimula una celebración de la guerra y, por último, la fortaleza nacional y la mente subversiva se canalizan y neutralizan en las liturgias "revolucionarias" del régimen. Algunos meses antes de que Mussolini llegara al poder en Italia, Gramsci mencionaba, en un artículo de *L'Ordine Nuovo,* el "pasado subversivo" de este "nuevo reaccionario", antiguo líder del partido socialista radical. Gramsci sentía que Mussolini no se equivocaba del todo al publicitar su "blanquismo", pero puntualizaba que se trataba de un tipo de blanquismo que había perdido su dimensión utópica y revolucionaria y quedaba reducido a una mera técnica para dar un golpe de Estado. Las fuerzas de la reacción podían, en efecto, explotar esa herencia. Un itinerario similar, aunque mucho más provinciano y por completo ajeno a cualquier tipo de vanguardia, fue el recorrido por Hitler, cuyos biógrafos destacan su lado "bohemio" durante su juventud en Viena y Múnich antes de la Primera Guerra Mundial.[64] Tanto la precariedad económica como el lastimoso fracaso de sus aspiraciones artísticas habían marcado este período de su vida.

Tras los pasos de Marx, Benjamin pone de relieve la posibilidad de una deriva reaccionaria de la bohemia rebelde. Pero también muestra, en relación con el surrealismo, el camino que conduce al socialismo y la revolución. Todos los aspectos típicos de la bohemia —su apartamiento de la producción, su marginalidad social, su afición al erotismo y las drogas, así como su anticonformismo— atrajeron a los surrealistas. Nadja, la heroína de la novela epónima de André Breton, es un repertorio completo de todos y cada uno de los aspectos de la bohemia: mujer, prostituta, artista, traficante de drogas, visionaria, vagabunda sin domicilio fijo, indiferente al dinero, columna de la vida en los cafés, entregada a relaciones efímeras y fugaces.[65] Así, el proyecto de Benjamin de escribir un libro sobre la vida parisina tenía como fuente el impacto del surrealismo, en particular la influencia de un texto de

Louis Aragon, *Le Paysan de Paris [El campesino de París]* (1926). Ese encuentro con el surrealismo lo impulsa a elaborar una nueva interpretación del siglo XIX a través del prisma de París, su "capital", y lo lleva a una relectura de Baudelaire, que le permite descubrir la bohemia con sus personajes, del conspirador al poeta y del *flâneur* al trapero. Pero su interés en el surrealismo tiene algo que ver con una preocupación de índole política: la necesidad de politizar el arte y la cultura frente a la estetización de la política fascista.[66] A su entender, el surrealismo es un ejemplo de creación artística y literaria, capaz de activar las potencialidades revolucionarias de los sueños, el erotismo y la utopía, y representa por lo tanto un uso revolucionario de una imaginación social que encontró su primera expresión histórica moderna en la bohemia. Para terminar, Benjamin ve el surrealismo como una superación, en un sentido revolucionario, de las ambigüedades políticas de la revuelta bohemia del siglo XIX, cuyos síntomas había detectado con claridad en Baudelaire, y como una alternativa a la deriva hacia el fascismo en el siglo XX, tal como la representa Céline.

En su crítica del surrealismo parece haber también, apenas por debajo de la superficie, cierta afinidad con el análisis marxista de la bohemia. En un artículo de 1929, Benjamin singularizaba este movimiento como el primero y el único que había sido capaz de dar expresión a una idea radical de libertad que había desaparecido en Europa después de Bakunin.[67] Al mismo tiempo, advertía que esa rebelión anarquista tenía sus límites en la indiferencia a la preparación metódica y consciente de la revolución, una tarea que él describía como necesaria y urgente a la vez.[68] El peligro que corría el surrealismo era el de terminar aislado en un callejón sin salida, como el *flâneur*, que libra su guerra de guerrillas contra el mercado y la organización capitalista del tiempo: su alborozo ascético frente a la fantasmagoría de la sociedad mercantil (mira sin comprar) y su desafío individual a la organización productiva del tiempo (camina sin rumbo y sin prestar atención al reloj) tienen por cierto algo que ver con el rechazo de los valores burgueses, sin impugnar, no obstante, el orden de sus fundamentos.[69] De tal modo, los surrealistas estaban en las antípodas de los conspiradores blanquistas. Estos últimos organizaban insurrecciones sin tener en cuenta el movimiento

proletario real, mientras que los primeros esperaban la realización de una acción emancipatoria sin molestarse por conectar su esfuerzo creativo con las prácticas políticas del movimiento obrero y, con ello, renunciaban a su papel de intelectuales revolucionarios. En ambos casos, la rebelión contra el orden dominante era proclive a agotarse en una acción solitaria e impotente.

LEÓN TROTSKI

Trotski se ocupó principalmente de la bohemia rusa y alemana en *Literatura y revolución,* publicado en Moscú en 1923. En ese libro hay un capítulo dedicado a Maiakovski y el futurismo ruso, y en la segunda parte se incorporan varios textos de 1908 referidos a la revista *Simplicissimus* y la obra de Frank Wedekind. Según Trotski, la bohemia artística, urbana y cosmopolita abarcaba diversos elementos procedentes de todas las clases sociales, desde los asiduos de los dormitorios públicos hasta los invitados de los salones aristocráticos, que creían haber formado una nueva comunidad cuando en realidad esta estaba compuesta de *déclassés.* Lo que los unía era un sentimiento compartido de rebelión estética, pero ese "radicalismo caótico" ocultaba una falta de eje social y la ausencia de una orientación política clara.[70] El estilo crítico y burlón del *Simplicissimus* bávaro, sin compasión alguna por la moral y las convenciones burguesas, era visto con cierta complacencia por el gobierno, que no tenía nada que temer de sus excesos. En contraste, los intelectuales exiliados rusos, una suerte de "orden mesiánica" basada en la pobreza y la privación de derechos y raíces, cansaba con su "nihilismo estético": "Decadentismo de la primera hora, el culto del vagabundo y un nietzscheanismo absolutamente impotente".[71] El primer viraje histórico habría de acabar inevitablemente con esos elementos heterogéneos y confusos. Durante la Gran Guerra, señalaba Trotski, *Simplicissimus* no resistió la ola de chovinismo alemán y austríaco y trató de "reconciliar a las sombras de Bebel y Bismarck en el Paraíso".[72] De manera similar, poco después de la guerra el futurismo italiano se sumaría al fascismo, atraído por sus "métodos revolucionarios". Por su parte, el

futurismo ruso se "sumergiría" en la revolución y le aportaría su espíritu bohemio. Había unido fuerzas con los sóviets, alentado por el rechazo de las viejas formas artísticas, el impulso dinámico y la promesa de construir una cultura completamente nueva. Desde esa óptica, representaba "un paso necesario" en el proceso de transformación del arte y la literatura en el corazón del Estado obrero. Sin embargo, Trotski no podía ocultar su irritación frente a un movimiento cuyo rechazo del pasado reflejaba "el nihilismo de la bohemia" y no "el punto de vista proletario revolucionario".[73] Sentía que ese movimiento estaba más interesado en asimilar que en "destruir" una cultura "burguesa" que siempre lo había excluido. En consecuencia, deploraba la aparatosa agitación de Maiakovski: su subjetivismo era el espejo de una "arrogancia individualista y bohemia", y su crítica ingenua de la burguesía, ilustrada por el anticuado clisé del capitalista estadounidense de vientre abultado, solo era la demostración de una "tontería bohemia".[74] Todos sus poemas llevaban "la huella demasiado evidente del cabaré artístico, la vida de café y todo lo asociado a ello".[75] En síntesis, para la cabeza del Ejército Rojo, el auténtico revolucionario no era bohemio.

Bohemia y revolución

En las obras de Marx, Courbet, Benjamin y Trotski, la bohemia aparece como un lugar de revuelta que tiende a dividirse en dos campos situados en las antípodas uno respecto del otro: el revolucionario, que va de la Monarquía de Julio al surrealismo y de Blanqui a Maiakovski y Breton, y el reaccionario, de los círculos bonapartistas de 1848 a los futuristas italianos, Céline y el fascismo. Baudelaire, en medio de ambos, es testigo de una revuelta que aún no ha encontrado su camino y puede ir en uno u otro sentido. En este punto muerto, el bohemio amenaza metamorfosearse en un *dandi,* su contraparte dialéctica. Y, en efecto, Baudelaire celebró al dandi como la representación de una "altiva casta", un "nuevo tipo de aristocracia" que se había refugiado en el culto del yo, atemorizada por marcas de la sociedad burguesa como el trabajo y el dinero, pero, en los hechos, absolutamente incapaz de oponerse a

ella. El dandismo, concluye Baudelaire, “es la última proeza heroica en tiempos de decadencia”, un heroísmo aristocrático “sin calidez y lleno de melancolía”, que no se rebela contra la opresión y las injusticias del capitalismo, sino contra “la ola creciente de la democracia”.[76] En su ensayo sobre el poeta, Sartre señalaba el carácter “inútil” del dandismo, que, en contraste con la literatura políticamente comprometida de Hugo, Sand y Pierre Leroux, nunca ha amenazado a los regímenes dominantes y se contenta con contemplar apenas un “juego de niños” del todo inocente.[77] En su *Tratado de la vida elegante,* Balzac define al dandi como el hombre que se convierte en “un mueble de tocador, un maniquí sumamente ingenioso que puede posar sobre un caballo o en un canapé [y] muerde o chupa por costumbre el extremo de un bastón”, pero ha renunciado de manera definitiva a ser una “persona pensante”.[78] Reducida a una rebelión puramente estética, que ha quedado aislada y empujada a los extremos, la bohemia está en peligro de convertirse en dandismo. El bohemio se ve entonces enfrentado a su caricatura: la ropa de George Brummell, una especie de Blanqui reducido a su pasión por los guantes negros. La frialdad del dandi, con su actitud hastiada y su indiferencia, está en las antípodas de la pasión y la despreocupación bohemias, en las que pueden encontrarse calidez humana y el amor del paria por el mundo y una implacable resistencia a los códigos racionales, sociales y hasta nacionales del mundo burgués.[79]

Muy alejado del dandismo, el movimiento teórico y político que está más estrechamente conectado con el ideal bohemio es sin duda el anarquismo. Su romanticismo político, su organización descentralizada, su espíritu utópico que se esfuerza por construir una comunidad humana —posible mediante la abolición del Estado—, su rechazo de toda autoridad (“¡Ni dios ni amo!”) y su culto de la revuelta tienen una afinidad profunda con el *ethos* bohemio. Esta afinidad —subyacente a gran parte de la literatura libertaria— es en algunos casos abiertamente reconocida por figuras representativas como Gustav Landauer y Erich Mühsam. En 1904, estos dos intelectuales anarquistas de Múnich expresaron con vehemencia sus discrepancias con la distinción establecida por Julius Bab entre el revolucionario que lucha por una nueva sociedad y el bohemio, nihilista “asocial” que se opone a cualquier

forma de sociedad organizada.[80] Para Mühsam, los anarquistas eran "los bohemios con mayor conciencia".[81] En cuanto a Landauer, distinguía la bohemia de la anarquía, ya que la primera no se basaba en un proyecto político claro, pero destacaba que, "con frecuencia, el anarquista debe llevar una vida bohemia".[82]

No sería erróneo, en consecuencia, identificar un aspecto antibohemio en la crítica marxista del anarquismo, a pesar de algunas convergencias significativas, tanto políticas (de Alemania en 1919 a España en 1936) como teóricas (el objetivo compartido de una sociedad sin Estado). El comunismo encontró en la bohemia muchos compañeros de ruta, no un modelo de vida o de organización. Sin embargo, si se la examina con detenimiento, las trayectorias intelectuales y políticas de Marx, Courbet, Benjamin y Trotski revelan muchos rasgos que hacen de ellos unos bohemios de conformidad con los criterios definidos por Michels y Honigsheim. Eran, sin lugar a dudas, bohemios sui géneris, pero aun así bohemios. Ya hemos hablado del Marx exiliado en París a comienzos de la década de 1840, cuando participó en las actividades de círculos democráticos y protocomunistas de emigrados alemanes. Pero Marx vivió la mayor parte de su vida como exiliado en Londres, donde llevó adelante su investigación y sus batallas políticas al margen de cualquier institución académica, sin ningún reconocimiento público y en condiciones de existencia sumamente precarias, al borde de la pobreza. Deudas, una escasez crónica de dinero y una exigencia apremiante de ayuda económica a fin de satisfacer las necesidades más inmediatas de su familia monopolizan una gran parte de su correspondencia con Engels, su amigo y mecenas, y con varios de sus familiares. En la capital británica, la casa de Marx estaba siempre abierta a visitantes procedentes de todo el mundo, sobre todo los representantes del movimiento socialista internacional, intelectuales y exiliados de Europa Central. En una palabra, Marx vivía su vida, consagrada en gran parte al estudio de la economía capitalista, como una guerra permanente contra las coacciones de una *Geldwirtschaft* inexorablemente hostil. Debido a su condición de extranjero y judío, su pobreza, su anticonformismo intelectual y su compromiso político, siempre fue un marginal. Su biografía se inscribe en un contexto sociológico y

cultural marcado por rasgos sorprendentes —la precariedad social de su exilio, su cosmopolitismo y su compromiso revolucionario— que participan de una *Stimmung* típicamente bohemia. En cuanto a su estilo de vida, el informe de un espía prusiano que lo visitó en su apartamento de Dean Street, en el Soho, nos da una vívida idea:

> Vive en un barrio que es de los peores y más baratos de Londres. Ocupa dos habitaciones. En ninguna de ellas hay un solo mueble limpio o decente, todo está roto, hecho jirones y desgarrado, y una gruesa capa de polvo lo cubre todo. […] Manuscritos, libros y diarios se encuentran junto a juguetes de los niños, elementos del canastillo de costura de su esposa, tazas desportilladas, cucharas sucias, cuchillos, tenedores, lámparas, un tintero, vasos, pipas, ceniza de tabaco, todo amontonado en la misma mesa. Al entrar a la habitación, el humo del tabaco irrita los ojos, a tal punto que al principio uno parece estar andando a tientas por una caverna, hasta que se acostumbra y logra divisar algunos objetos en la bruma. Sentarse es un asunto riesgoso. Hay por aquí una silla con solo tres patas, y otra por allá que resulta estar entera, y sobre la cual los niños juegan a cocinar. Esta es la que se ofrece al visitante, sin quitar, empero, lo cocinado por los niños, y sentarse significa arriesgar un par de pantalones. Pero nada de esto avergüenza en lo más mínimo a Marx y su esposa, que reciben al visitante de la manera más amistosa y le ofrecen pipas, tabaco y todo lo que haya circunstancialmente por ahí. Se inicia entonces una inteligente e interesante conversación que compensa todas las deficiencias domésticas y hace tolerable la incomodidad.[83]

Es cierto que, con mujer e hijos, Marx no se ajusta al estereotipo del joven estudiante y solitario bohemio, pero el entorno material, una antítesis radical de un decorado burgués victoriano o prusiano, recuerda la atmósfera de la novela de Henri Murger. Isaiah Berlin, que incluye el pasaje recién citado en su biografía del autor de *El capital,* agrega que Marx no era un bohemio y que sus dificultades lo afectaron de manera trágica. Uno podría decir que, si era un bohemio, no lo era por elección sino por necesidad, conforme al diagnóstico de Landauer. Su pertenencia a una bohemia de exiliados y revolucionarios no procedía de un impulso estético; era más bien el precio que debía pagar por una elección intelectual y política. Varios pormenores biográficos, por ejemplo su orgullo por haberse casado con una mujer de la aristocracia prusiana (una Von Westphalen), la eliminación de sus orígenes judíos e incluso su comportamiento relativamente conformista con los pretendientes de sus hijas (en particular con Paul Lafargue), indican con

bastante claridad que Marx no se consideraba y no le habría gustado que lo consideraran un bohemio. Por otro lado, debe de haberse sentido más bien halagado por la forma en que la prensa británica, por ejemplo, se refería a él como el famoso "doctor del terror rojo".[84]

Nacido en una familia burguesa —su padre era propietario de tierras en Ornans, en el este de Francia—, Courbet no era un paria y su bohemia no se debía, está claro, a su condición social. Sin embargo, a diferencia de Marx (y Benjamin y Trotski), reivindicaba su pertenencia a ella, en la cual veía un ámbito de libertad opuesto al orden burgués. A sus ojos, la verdadera creación artística se dirigía, por definición, contra el conformismo burgués y el orden autoritario. La bohemia de Courbet era una vocación; era la ostentación de un estilo de vida, más que una necesidad. Pese a esta confortable bohemia —o quizá gracias a la crítica desapasionada que le permitía su relativa prosperidad—, pudo ilustrar la dimensión melancólica de la derrota. Con raíces en una relación profundamente empática con las clases populares, su realismo alegórico no expresaba una condición de desesperación personal, sino que describía la aflicción de los vencidos.

El caso de Walter Benjamin, en su etapa de refugiado en París luego de 1933, es un tanto diferente. Crítico literario reducido a sobrevivir en el exilio gracias al magro apoyo de un instituto alemán también exiliado (el Instituto de Investigación Social de Fráncfort, trasladado a Estados Unidos), vivía solo en pequeños hoteles o alquilaba habitaciones y se codeaba con círculos de emigrados alemanes o, en ocasiones, con círculos marginales de intelectuales franceses, fuera de la órbita de instituciones oficiales como el Collège de Sociologie. Sus rasgos bohemios proceden no solo de los elementos sociológicos antes mencionados —cosmopolitismo, exilio, precariedad social, anticonformismo cultural—, sino también de una vocación intelectual más profunda, tal cual lo demuestra su interés por el surrealismo, las drogas, el erotismo y los sueños como experimentos literarios, así como el que tenía en Baudelaire y su período. Hay una llamativa homología entre Benjamin y el objeto de su investigación: fue en su carácter de exiliado que encontró la bohemia parisina del siglo XIX, con sus emigrados, conspiradores, *flâneurs,* traperos, en una palabra, todos marginales.

Para terminar, el caso de Trotski es particularmente emblemático, dado que, entre las figuras examinadas hasta aquí, se trata del único comentarista de la bohemia que encabezó efectivamente una revolución. Su crítica intransigente de la bohemia artística parece ajustarse bien a la imagen que tenemos del conductor del Ejército Rojo, el teórico de la militarización del trabajo y el dictador del Partido Bolchevique. Pero esta no es más que una imagen unilateral y engañosa. Los años que vivió como dirigente del Estado soviético fueron un paréntesis bastante breve en una prolongada carrera revolucionaria transcurrida esencialmente en el exilio, en condiciones materiales casi siempre precarias, rodeado de intelectuales y militantes aislados, a menudo perseguido, padeciendo en forma constante las restricciones jurídicas de su situación de apátrida y, por ende, deportado con frecuencia. Como periodista y conspirador ruso emigrado a Londres, Ginebra, París, Múnich, Viena y Nueva York antes de 1917, y como exlíder del Estado soviético, exiliado y sin patria en Prinkipo, París, Oslo y México después de su expulsión de la URSS en 1929, hasta su muerte en la capital mexicana, el propio Trotski difundió, en su itinerario existencial, la bohemia rusa de comienzos del siglo. Las disputas de la socialdemocracia rusa antes de 1917, con sus congresos clandestinos infiltrados por la Ojrana y vigilados por todas las fuerzas policiales de Europa Occidental, no tenían nada que envidiar a las reuniones de los conspiradores blanquistas de la Monarquía de Julio y el Segundo Imperio. La casa de Coyoacán donde se instaló en 1937, protegida como una fortaleza, no tenía sin duda la atmósfera de los cafés de París y Viena de antes de la Primera Guerra Mundial, pero los pequeños grupos de visitantes habituales —desde exiliados alemanes y rusos hasta trotskistas estadounidenses y desde pintores mexicanos hasta escritores surrealistas franceses, sin olvidar la amenazante y fatal presencia de un agente estalinista infiltrado— le devolvían, con toda certeza, el sabor bohemio revolucionario, un refugio conspirativo y utópico en un mundo al borde del abismo.

Exactamente de la misma manera que Marx, Trotski fue durante varios años un *déclassé* intelectual, integrado a la perfección a una bohemia pintoresca que él, sobre la base de un severo e implacable diagnóstico,

evaluaba en todas sus limitaciones, pero que describía con una abundancia de detalles reveladora de una familiaridad íntima con su tema. En un artículo escrito en 1908 para el diario ruso *Kievskaia Misl,* presenta la siguiente descripción de la atmósfera de un café del Barrio Latino:

> Flotaba en el aire una mezcla de aromas de café, tabaco y concentración de cuerpos humanos. Era ya más de la una de la mañana. El Café d'Harcourt, el más animado de Saint-Michel, estaba lleno hasta el tope. La gente se apiñaba alrededor de las mesas y rodillas y codos se entrechocaban. Sillas adicionales llenaban a medias los espacios libres. Sabrá Dios de dónde venían los estudiantes, empleados, periodistas, prostitutas locales, toda esa heterogénea bohemia del Barrio Latino: ¿de los teatros, los cabarés, las calles? Fumaban, bebían, entraban y salían, se tropezaban unos con otros sin disculparse. Este tumulto generaba una absurda intimidad física. Los pies descansaban sobre pilas de aserrín destinado a limpiar el piso al día siguiente. Las prostitutas se desplazaban entre las mesas, con la actitud apropiada para la situación. Los camareros, en sus delantales blancos con manchas de vino y café, impecables en sus gestos automáticos a pesar del agotamiento, transitaban en medio de la multitud con la expresión hastiada de quienes asisten diariamente al mismo espectáculo.[85]

Las visitas regulares que Trotski hacía a los círculos bohemios vieneses se recuerdan, al margen de sus escritos, en una anécdota bastante divertida. En 1916, en el transcurso de una conversación con su amigo Rudolf Hilferding, un brillante economista y futuro ministro de la República de Weimar, el socialdemócrata austríaco Emil Lederer expresó sus temores sobre la inminente revolución en Rusia. Hilferding le echó una mirada escéptica y luego dijo: "¿Y quién se supone que hará esa revolución? ¿*Herr* Trotski desde el café Central?".[86] En sus memorias, el socialista belga Hendrik de Man, que había conocido a Trotski durante su primer exilio, lo describió como un intelectual que, con su apariencia de "virtuoso pianista bohemio", pasaba las noches hablando en cafés literarios y demostraba "el nerviosismo descontrolado que es característico de los artistas". Cuando se enteró de su designación a la cabeza del Ejército Rojo, De Man supuso que se trataba de un "bluf propagandístico", pero no tardó en comprender que a los líderes de las revoluciones no debía juzgárselos según la imagen que uno se hacía de ellos en el exilio.[87]

El estilo de vida bohemio de Trotski en el exilio —tanto antes como

después de 1917— revela una sensibilidad intelectual antiautoritaria y libertaria que difieren sorprendentemente de su conducta en el poder. Muchos de los artículos que escribió en sus tiempos de periodista y emigrado político muestran cuánto lo atraía esa tendencia artística y literaria. Es indudable que cierto espíritu libertario inspiró en 1904 su debate contra el centralismo y el jacobinismo de los bolcheviques, en los que él percibía los síntomas de una concepción autoritaria del marxismo y los peligros de un sofocamiento burocrático de la espontaneidad revolucionaria de las masas.[88]

Hay un contraste igualmente llamativo entre su defensa del "nihilismo estético" en los textos de su último exilio mexicano y la visión esencialmente pedagógica del arte que sostenía en 1923 en *Literatura y revolución,* donde llegaba al extremo de hacer una discreta apología de la censura "revolucionaria". En su famoso "Manifiesto por un arte revolucionario e independiente", escrito en 1938 con la colaboración de André Breton (y la firma agregada de Diego Rivera), Trotski lanzó la consigna "libertad absoluta en el arte" y, entre todas las tareas revolucionarias en el campo de la creación intelectual, abogó por "establecer y garantizar desde el inicio un régimen anarquista de libertad individual. ¡Ninguna autoridad, ninguna coacción, ni la más mínima insinuación de mando!".[89] Precedía a este texto un artículo menos conocido, publicado en Nueva York en las páginas de la *Partisan Review,* donde Trotski denunciaba el realismo socialista como un síntoma de la perversión estalinista en la Unión Soviética y exponía su propia concepción de la relación entre el arte y la revolución. Esta última, escribía, debía contribuir a reanimar el espíritu subversivo de la "bohemia artística", de la cual provienen todas las vanguardias, del cubismo al futurismo y del dadaísmo al surrealismo, que el capitalismo ha intentado disciplinar y asimilar al hacerlas trepar las escalinatas de la academia.[90]

Movimientos y figuras

Más allá de Marx, Courbet, Benjamin y Trotski, los ejemplos podrían multiplicarse. Muchos artistas de vanguardia, marxistas herejes,

“revolucionarios profesionales”, intelectuales socialistas y antifascistas exiliados experimentaron condiciones de vida similares a las de los bohemios. Todos sufrieron la pobreza, un estatus jurídico precario, la falta de un domicilio fijo; todos conocieron y frecuentaron diferentes círculos culturales y políticos, y todos descubrieron la marginalidad de los exiliados, el gueto cosmopolita de los excluidos y los apátridas, la existencia clandestina de los conspiradores, la completa exclusión de las instituciones oficiales, el sentimiento ocasional de vivir desconectados del mundo real, pero también la libertad estética, psicológica e intelectual permitida por la falta de lazos. Con frecuencia, esa condición, como hemos visto, no era el resultado de una elección consciente.

Las características del bohemio —con su amor a la aventura, pero también con su dimensión trágica— colorean sin lugar a dudas la vida de un escritor comunista libertario como Victor Serge, que había elegido vivir entre la “banda de Bonnot”* y el anarquismo español, entre el bolchevismo ruso y los salones literarios franceses, entre el Komintern y los campos siberianos, para terminar exiliado en México. Sus memorias contienen una de las descripciones más notables de la bohemia anarquista parisina a principios de siglo: la pintoresca multitud de individuos de los márgenes que vivían entre Belleville y Montmartre, que también estaban a menudo al margen de la ley, que aspiraban a la libertad y la dignidad y estaban constantemente al borde de ir a la cárcel.[91]

Entre los últimos años del siglo XIX y los primeros del siglo XX, la prensa estadounidense solía utilizar la palabra “bohemia” para referirse a Greenwich Village, en Nueva York, donde se había congregado una vanguardia artística y literaria de “marginales”, fuertemente atraídos por el anarquismo y el socialismo. Su radicalismo político se expresaba en periódicos como *The Masses* o *The Liberator,* que llevaban adelante una campaña de apoyo a las luchas de los trabajadores estacionales organizados por los Industrial Workers of the World (IWW, Obreros Industriales del Mundo). En ocasiones, los bohemios del Village se presentaban como los equivalentes urbanos e intelectuales de los *hobos,* los vagabundos sin techo que llevaban una vida de permanente errancia entre las dos costas de Estados Unidos. El testimonio

más atrapante de esta vanguardia literaria cosmopolita puede encontrarse en los reportajes de John Reed. Este había participado en la revolución de Villa y Zapata y luego en la Revolución Rusa. Si bien debe su fama a *México insurgente* y *Los diez días que estremecieron al mundo,* no deberían olvidarse sus artículos sobre Nueva York, reunidos en vísperas de la guerra en *The Day in Bohemia, or The Life among the Artists.*[92]

Pensar la relación entre bohemia y revolución como una mera aventura lúdica, superficial y efímera sería extremadamente reduccionista: se correría así el riesgo de no entender su naturaleza. Las revoluciones fueron con frecuencia el momento (resultante de una constelación histórica transitoria y efímera) en que la bohemia (o al menos algunos de sus componentes) salió de su marginalidad, abandonó su gueto y se abrazó a las fuerzas en movimiento en la sociedad. Encontraba entonces en la revolución su realización natural, así como fue para ella uno de los lugares de su preparación espiritual, su anticipación estética, su prefiguración utópica y, a veces, su elaboración intelectual y su organización política. Quienes habían sido exiliados y proscriptos y habían perdido su patria dejaron de nadar contra la corriente y ocuparon su lugar en el centro del movimiento que se esforzaba por derrocar el orden dominante. Una vez instaurado, el nuevo orden sería capaz de prescindir de ellos, querría sosegarlos o los excluiría una vez más: no habría bohemio alguno en la Rusia posrevolucionaria. Solo en momentos significativos y efímeros, una vez que ha completado su *pars destruens* y cuando la tarea en cuestión no es la organización de la sociedad sobre nuevos cimientos sino la expresión incontrolable e irreprimible de todas las pulsiones liberadoras que se han acumulado gradualmente a lo largo de los años, la bohemia se encuentra con la revolución. Pero también puede convertirse en el refugio melancólico donde, detrás de la fachada del orden restaurado, los vencidos se retiran a meditar sobre su derrota.

---

* Banda liderada por el anarquista francés Jules Bonnot, que entre 1911 y 1912 cometió en Francia numerosos asaltos y homicidios. [N. del T.]

V. EL MARXISMO Y OCCIDENTE

ZEITGEIST

Como todos los clásicos, Marx "trasciende" su tiempo y, a la vez, sigue siendo un pensador del siglo XIX. Con una fuerza imaginativa increíble, fue capaz de discernir tendencias que, aún embrionarias en su época, experimentaron un espectacular desarrollo durante el siglo siguiente. Esta asombrosa modernidad ha llevado a muchos estudiosos a interpretar sus obras en términos ingenuamente anacrónicos, como si se hubieran escrito en nuestros tiempos. Marx contribuyó a la forja de nuestro léxico, pero muchos conceptos por medio de los cuales aprehendemos hoy el siglo XIX —el imperialismo, por ejemplo— sencillamente no existían en su época o no tenían el mismo significado que les damos en nuestros días. Esto es especialmente cierto en el caso del concepto de "Occidente", que por entonces significaba en esencia Europa, con la excepción del Imperio ruso; Occidente y Oriente no eran todavía categorías geopolíticas, como llegarían a serlo con posterioridad a 1945.[1]

Europa dominaba el mundo y se veía como su centro económico y cultural. Durante su vida, Marx observó el ascenso de los grandes imperios europeos, que conquistaban Asia y África, y murió mucho antes de que Estados Unidos alcanzara la hegemonía mundial, cosa que solo sucedió al final de la Primera Guerra Mundial. Desde un punto de vista histórico, la dominación de Europa tenía un carácter transicional, pero sus élites económicas, políticas y militares no eran conscientes de ello, como no lo eran sus intelectuales. Censurar a Marx por su visión "eurocéntrica" significa, en cierto modo, censurarlo por haber vivido en el siglo XIX y haber inscripto su pensamiento en el horizonte intelectual y epistémico de su tiempo. Hay dos

malentendidos simétricos que consisten o bien en negar la dimensión eurocéntrica de su obra, como hacen con obstinación muchos de sus devotos, o bien en estigmatizarla con un conocimiento retrospectivo y completamente anacrónico.

Perteneciente al *Zeitgeist* decimonónico, el eurocentrismo de Marx da forma a sus obras teóricas, así como a sus artículos dedicados a sucesos contemporáneos. En un conocido pasaje del *Manifiesto comunista* (1848), Marx y Engels presentan el capitalismo como un sistema de explotación del hombre por el hombre y como un progreso histórico que impulsa a la civilización hacia adelante por obra de un crecimiento extraordinario de las fuerzas de producción. Gracias a su desarrollo, el capitalismo destruyó las sociedades feudales, creó un mercado mundial y unificó el planeta, sometiéndolo a la ley de la ganancia. Cosmopolita en sumo grado, generó un mundo a su propia imagen y aplastó prejuicios, culturas de limitados alcances y diferentes formas de oscurantismo heredadas del pasado. El mercado mundial resultó en la "interdependencia universal de las naciones" y creó una "literatura mundial". Pero el capitalismo también engendró a sus sepultureros, porque su cosmopolitismo económico era la base material del internacionalismo proletario, el proyecto de una sociedad emancipada compuesta de seres humanos libres e iguales a escala global. En otras palabras, el socialismo tomaba en sus manos el papel "revolucionario" cumplido por la burguesía cuando apareció en el escenario de la historia. El capitalismo, escribía Marx, "arrastra a la corriente de la civilización a todas las naciones, hasta a las más bárbaras", y las obliga a "introducir la llamada civilización". Un pasaje crucial del *Manifiesto comunista* presentaba a la burguesía como un vector de progreso: "Del mismo modo que ha subordinado el campo a la ciudad, ha subordinado los países bárbaros o semibárbaros a los países civilizados, los pueblos campesinos a los pueblos burgueses, el Oriente al Occidente".[2] En otro pasaje igualmente célebre de su "Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política" (1859), Marx describía la historia universal en términos teleológicos como un encadenamiento de etapas evolutivas: "A grandes rasgos, puede designarse a los modos de producción asiático, antiguo, feudal y burgués moderno como

épocas que marcan un progreso en el desarrollo económico de la sociedad”.[3] De manera similar, en su prefacio a *El capital* (1867) bosquejaba un esquema evolutivo del desarrollo histórico en el cual “el país que es industrialmente más desarrollado solo muestra al menos desarrollado la imagen de su propio futuro”.[4]

Es sabido que, en sus escritos sobre Rusia de la segunda mitad de la década de 1870, Marx matizó sus juicios. En respuesta a uno de sus críticos rusos, advirtió contra la transformación de su “esbozo histórico de la génesis del capitalismo en Europa Occidental en una teoría histórico filosófica del desarrollo general, impuesto por el destino a todos los pueblos, sean cuales fueren las circunstancias en que se encuentren”. En otras palabras, su descripción histórica de la acumulación capitalista no era un relato imperioso “cuya virtud suprema consista en ser suprahistórico”.[5] Rechazando ese fatalismo, Marx contemplaba la posibilidad de una revolución social que, al trasplantar el socialismo moderno a las comunidades rurales *(obshchini)* del mundo eslavo tradicional, evitara en Rusia las desventuras experimentadas por Europa Occidental durante el período de acumulación primitiva de capital. Esta hipótesis, no obstante, era muy excepcional. Por un lado, dependía de las condiciones peculiares de Rusia, donde aún sobrevivían antiguas formas comunitarias. Por otro, suponía una evolución social en Occidente, como Marx indicaría con claridad al término de su vida: una vez en “el seno del régimen capitalista”, Rusia ya no podría escapar a las “leyes implacables *[unerbittlichen Gesetze]*” del capital.[6] Algunos años después, Engels reconoció que Rusia había perdido esa “gran oportunidad histórica”[7] y que los marxistas de ese país, según la convincente definición sugerida por Sheila Fitzpatrick, “se habían enamorado de la industrialización al estilo occidental”.[8]

Es cierto que al final de su vida Marx matizó su teoría y rechazó la idea de un desarrollo lineal del capitalismo, con sus interpretaciones teleológicas conexas de la historia. Sin embargo, planteó sus observaciones sobre todo en cartas o artículos ocasionales publicados por diarios y revistas de escasa circulación. Esto no bastó para impedir, en los años siguientes, el surgimiento de una filosofía de la historia de carácter marxista positivista, de cuya

codificación doctrinal iba a ocuparse Karl Kautsky, el "papa" de la Segunda Internacional. Un erudito sutil y riguroso como Kevin Anderson acierta, sin duda, al señalar que, especialmente en sus últimos escritos, Marx elaboró una "teoría dialéctica del cambio social que no era unilineal ni se basaba exclusivamente en la clase", y puso así en tela de juicio el evolucionismo y las "huellas de etnocentrismo" del *Manifiesto comunista.*[9] El problema es que, si bien Anderson lee con sumo cuidado muchos textos menores, tiende a pasar por alto los más importantes antes mencionados, que los discípulos de Marx, a fines del siglo XIX, transformaron en una doctrina. De hecho, el corpus de los escritos marxianos está recorrido por una tensión entre dos visiones de la historia, una multilineal y otra continua, una dialéctica y otra positivista, que coexisten como dos tendencias o "tentaciones" contradictorias. Como lo prueba con elocuencia su homenaje a Darwin en el prefacio de *El capital,* Marx no escapó a la ambición de producir una "ciencia de la sociedad", que tan profundamente obsesionó a su época.

FUENTES HEGELIANAS

La matriz hegeliana de los pasajes citados del *Manifiesto comunista,* del "Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política" y de *El capital* es muy notoria (tal como el propio Marx lo admitió en su texto de 1859). En las *Lecciones de filosofía de la historia* (1830), Hegel trazó un gran cuadro histórico de la humanidad, en el que el mundo occidental aparecía como su realización natural. "El sol —la luz— se eleva en Oriente", escribió, con una metáfora naturalista que trataba de captar en una imagen "el curso entero del proceso histórico *[der Gang der Weltgeschichte],* la gran jornada del Espíritu *[das grosse Tagewerk des Geistes]*". La historia mundial, agregaba, "viaja de este a oeste, puesto que Europa es decididamente el fin y Asia el comienzo de esa historia".[10] Descripto como "la infancia de la historia", Oriente era, a sus ojos, incapaz de toda evolución. Era "ahistórico" *(geschichtslos)* y estaba condenado a perpetuar "la misma ruina majestuosa".[11]

Según Hegel, la historia era el proceso mediante el cual el Espíritu se hacía consciente de sí mismo, y esa autorrealización tenía una doble dimensión concerniente tanto al espacio como al tiempo. Su carácter racional lo encarnaba el mundo occidental, es decir, Europa, el lugar donde el Espíritu se revelaba. La división que separaba la prehistoria de la historia no solo era cronológica, sino también geográficamente reconocible, porque separaba a Europa (la civilización) del mundo no europeo (la barbarie). Esta dicotomía era el motor de la historia universal que, en definitiva, coincide con el triunfo de Occidente sobre los "pueblos sin historia". Como sugiere Ranajit Guha en su interpretación de Hegel, a partir de la época de Cristóbal Colón Europa cobró conciencia de sí misma —y emprendió un viaje de autodescubrimiento — en virtud de un movimiento en el cual las coordenadas del espacio intercontinental coincidían con las del tiempo universal, y la geografía, con la historia.[12] Como *telos* de la historia universal, Occidente hablaba en nombre del mundo, al que incluía dialécticamente en su propio movimiento. El Estado realizaba la civilización al fusionar geografía, historia y política en una unidad. Como Oriente se limitaba a exhibir sus rasgos inmutables, Occidente lo integraba a la historia universal. Varios estudiosos han interpretado la dialéctica hegeliana como una mímesis del colonialismo: la superación de las contradicciones histórico-mundiales por un movimiento que las elimina y conserva a la vez *(Aufhebung)* simplemente traduce, en un nivel conceptual, el movimiento de expropiación e incorporación desplegado por las conquistas coloniales de Europa.[13] En una palabra, el colonialismo se inscribe en el horizonte epistémico de la modernidad europea.[14]

Marx, desde luego, no se limitó a "invertir" (en términos materialistas y no idealistas) el historicismo de Hegel, y su obra contiene muchos argumentos contra una visión teleológica de la historia y la causalidad determinista. No veía el capitalismo como un mecanismo económico generado por reglas imperiosas, sino más bien como un sistema de relaciones sociales cuya historia estaba marcada por el conflicto. Su aparición implicaba nuevas formas de propiedad, la transformación del trabajo en mercancía y el desmantelamiento de un sistema de prácticas y costumbres sociales existentes que no podía producirse sin choques. En otras palabras, el ascenso del

capitalismo no podía concebirse como una transición "natural".[15] A menudo colmada de cataclismos, su historia estaba marcada por una violencia que el capítulo de *El capital* sobre la acumulación capitalista primitiva describe con trágicos acentos. Por otro lado, Marx defendía una concepción humanista de la historia como un campo de potencialidades y posibilidades, el campo de la lucha de clases, la esfera privilegiada de la acción donde, lejos de toda teleología, se construía el futuro, que no estaba escrito por anticipado.[16] La historia no seguía un camino recto; estaba hecha de rupturas y bifurcaciones. Para terminar, el progreso no era generado por leyes "naturales" ni se identificaba meramente con el desarrollo de las fuerzas productivas; no se lo concebía como un objeto en sí mismo, sino como la base material para satisfacer las necesidades de una sociedad emancipada. Así, en la misma obra coexistían varios Marx: un apologista de la industria que admiraba el papel "revolucionario" de la burguesía, cuyos logros materiales, según la famosa fórmula del *Manifiesto comunista,* iban mucho más allá de las pirámides egipcias, los acueductos romanos y las catedrales góticas, y un pensador romántico "desencantado" por la tecnología, fascinado con las sociedades preindustriales y el igualitarismo de las comunidades primitivas.[17]

Imperios

Lo que más importa aquí es que ese Marx romántico y antievolucionista es exactamente el mismo Marx que escribió sobre el colonialismo y "Oriente". De acuerdo con el autor de *El capital,* la catástrofe y el progreso, la opresión y la liberación iban de la mano, en el marco de un sistema económico que transformaba todo el progreso técnico y científico en regresión social: solo el proletariado tenía la palanca para superar esas contradicciones e instaurar una sociedad emancipada. Esta dialéctica revolucionaria, con todo, seguía siendo una prerrogativa de las sociedades industriales de Occidente. Marx pensaba el socialismo en términos universalistas, pero —prisionero de la idea de una "misión civilizadora" tan típica del siglo XIX— nunca rompió con su paradigma occidental implícito. No es difícil percibir en este cuadro histórico

el optimismo de la Ilustración, así como una visión eurocéntrica típicamente decimonónica. Convencido en su fuero íntimo de los logros prometeicos alcanzados con el advenimiento del capitalismo industrial, Marx anunciaba la *Verbürgerlichung der Welt* [transformación burguesa del mundo], atribuyendo a la burguesía un papel "revolucionario" que solo existía en su imaginación.

La Europa decimonónica aún era, en gran medida, un continente rural. Vivía sin duda una época de modernización, pero sus transformaciones no habían sido rápidas ni homogéneas. Durante muchos decenios, la Revolución Industrial se mantuvo limitada a Inglaterra y unas pocas regiones más de Europa Occidental; las máquinas y las fábricas eran pequeñas islas en un paisaje rural y el capitalismo industrial no dominó el continente europeo hasta la década de 1880, y en muchos países solo lo hizo de manera parcial e incompleta. En el plano político, el final del Antiguo Régimen no creó Estados modernos con instituciones representativas y controlados por élites industriales y financieras emergentes. En otras palabras, el siglo XIX no produjo un nuevo Estado burgués dominante, conforme a la clásica definición de Marx pronto transformada por los marxistas en una fórmula canónica. Produjo, antes bien, diferentes formas híbridas entre una burguesía ascendente (pero todavía no gobernante) y una aristocracia que aún permeaba las instituciones estatales. El absolutismo se había acabado, pero el Antiguo Régimen "persistía", según el convincente argumento de Arno J. Mayer.[18] La aristocracia seguía siendo un modelo para las nuevas élites sociales y económicas y establecía relaciones simbióticas con ellas. A juicio de Jürgen Osterhammel, la palabra "burgués" designaba de manera indistinta a las personas "respetables" —las que usaban guantes—, y no a una clase de empresarios capitalistas. De tal modo, cualquier miembro de una profesión liberal era "burgués".[19] Como muchos historiadores han destacado, la primera mitad del "largo" siglo XIX fue incluso una suerte de "octubre dorado" para los propietarios de esclavos.[20] Como consecuencia de ese vínculo entre la burguesía y la aristocracia, el liberalismo conservador temía —por no decir que aborrecía— la democracia, en la cual veía una forma de anarquismo y la "era de las multitudes". Lejos de ser un corolario natural del

liberalismo y el mercado, de acuerdo con el punto de vista corriente, la democracia sería el resultado de más de un siglo de luchas políticas. Las "democracias" del siglo XIX podrían definirse, según sugiere con perspicacia Domenico Losurdo, como democracias *Herrenvolk:* asambleas representativas reservadas a una minoría de señores, estrictamente determinadas por límites de *clase*, *género* y *raza,* y en las cuales las clases laboriosas, las mujeres y los pueblos colonizados estaban rigurosamente excluidos de toda forma de ciudadanía. En una palabra, las elecciones eran simplemente cosa de los propietarios varones blancos.[21] Las clases "burguesas" daban forma al mundo a su propia imagen, pero su papel histórico había sido sin duda más termidoriano que "revolucionario".

En el siglo XX, el marxismo reconoció a los pueblos colonizados como actores políticos y les atribuyó la tarea dialéctica de "negar" el imperialismo. No era esa, sin embargo, la perspectiva de Marx. Este consideraba el mundo colonial como una periferia de Occidente, la única fuerza que, en última instancia, determinaba su evolución. Se trataba de un mundo subyugado cuya revuelta —aun moralmente justificada— estaba condenada al fracaso, debido tanto a su debilidad social como a su orientación política regresiva o inmadura. El lector del Museo Británico era incapaz de reconocer la existencia de sujetos históricos en el mundo colonial, por el mero hecho de que su horizonte epistémico no le permitía semejante cambio de foco. El socialismo de Marx había nacido en un tiempo en que el proletariado industrial de Europa Occidental comenzaba a actuar como clase para sí *(für sich),* es decir, como actor consciente de la historia. Marx vivía en Londres, rodeado de chimeneas y mercancías, un lugar donde los ecos de la Revolución Haitiana parecían casi extinguidos.

La intuición del potencial emancipatorio de los pueblos colonizados aparece a veces en su correspondencia bajo la forma de observaciones aisladas. Por ejemplo, sus escritos sobre la guerra de Secesión estadounidense revelan un abolicionismo intransigente —bien atestiguado en la carta que le envió a Lincoln en 1864 en nombre de la Asociación Internacional de Trabajadores—, pero abordan la cuestión de la esclavitud exclusivamente desde la óptica de su ineluctable conflicto con el capitalismo industrial. En

algunas de sus cartas a Engels, por el contrario, Marx manifestaba la esperanza de ser testigo de una rebelión de esclavos —sobre todo, luego de la ejecución de John Brown— y ponía de relieve la repercusión que la creación de un ejército de soldados negros podía tener en la prosecución de la guerra. En enero de 1860, imaginó incluso la conjunción entre una rebelión de los esclavos estadounidenses y un levantamiento campesino contra la servidumbre en Rusia, una convergencia que habría significado un viraje histórico a escala internacional: "Así, se ha iniciado un movimiento 'social' tanto en Occidente como en Oriente. Junto con el inminente derrumbe en Europa Central, esto promete grandes cosas".[22] Sin embargo, esas expectativas no se hicieron realidad.

"Pueblos sin historia"

Marx y Engels adhirieron en muchos artículos a la concepción hegeliana de los "pueblos sin historia" *(geschichtslose Völker).* Engels citó explícitamente al filósofo alemán en un artículo escrito en 1849 para la *Neue Rheinische Zeitung,* el diario democrático dirigido por Marx durante la revolución en Alemania. A su entender, las naciones eslavas del sur de Europa estaban condenadas a desaparecer como "reliquias de una nación despiadadamente pisoteada por el paso de la historia". Eran, "como dice Hegel, desechos de pueblos".[23] En 1848, sostenía Engels, habían respaldado la reacción zarista y se habían opuesto al movimiento histórico de la civilización que va de Oriente a Occidente. Reafirmaría esta idea en 1891, cuatro años antes de morir, cuando puso de relieve la dicotomía entre el "progreso occidental" y la "barbarie oriental".[24]

Una visión similar inspiraba los artículos de Marx sobre China y la India, escritos en la década de 1850 para el *New York Daily Tribune,* en los cuales la estigmatización de la violencia del colonialismo no ponía en tela de juicio la legitimidad de la conquista imperial británica en nombre de una civilización superior. Según Marx, "la sociedad india carece por completo de historia, o por lo menos de historia conocida", porque, en última instancia, su

historia corresponde a la de sus gobernantes, "los sucesivos invasores que fundaron sus imperios sobre la base pasiva de esa sociedad inmutable que no les oponía ninguna resistencia".[25] A pesar de su hipocresía, sus objetivos egoístas y su inhumanidad, el Imperio británico actuó en la India como un "instrumento inconsciente de la historia". Su misión era doble, al mismo tiempo destructiva y regenerativa: por un lado, tenía que demoler la antigua sociedad asiática y, por otro, sentar "las bases materiales de la sociedad occidental en Asia".[26] En 1848, Engels saludaba en términos muy similares la derrota del emir Abd el-Kader, el líder de la resistencia árabe a la colonización francesa, con el argumento de que, aunque el general Bugeaud había apelado a métodos brutales, "la conquista de Argelia fue un hecho importante y afortunado para el progreso de la civilización".[27]

No hace falta decir que esta visión del "Oriente" —Asia y África— como un mundo estancado, inmutable y paralizado por siglos de letargo, congénitamente incapaz de producir innovación y un desarrollo acumulativo, tenía una amplia prosapia intelectual. Era un lugar común para muchos pensadores de la Ilustración y el siglo XIX que —de Montesquieu a John Stuart Mill, pasando por Adam Smith y Hegel— sostenían la idea del "despotismo oriental".[28] Según el convincente argumento de Perry Anderson, el concepto de "modo asiático de producción" forjado por Marx difería poco de este paradigma.[29] El principal rasgo de las sociedades asiáticas, escribía este último en *El capital,* radica en su "inmutabilidad" *(Unveränderlichkeit).*[30] Como concepto, el modo asiático de producción reunía diferentes elementos —la falta de propiedad de la tierra, la persistencia de las comunidades aldeanas, una economía rural autárquica y un sistema de riego manejado por una autoridad burocrática centralizada (el "Estado hidráulico")— cuya correlación no se demostraba. También era cuestionable su aplicación a contextos geográficos, económicos y políticos tan diferentes como China, la India, Japón y el Imperio otomano. Es probable que, como sugiere Harry Harootunian, en la visión de Marx el modo asiático de producción fuera "más un dispositivo metodológico que una cabal realidad histórica y empírica",[31] pero siguió siendo el prisma a través del cual él interpretó tanto la historia asiática como el papel del colonialismo británico

en el siglo XIX.

Como señaló con lucidez Mike Davis, Marx compartía el optimismo de muchos observadores de mediados de la era victoriana respecto a la rapidez y las consecuencias de la "revolución del ferrocarril" en la India.[32] Releídas más de un siglo y medio después, sus evaluaciones del "Oriente" parecen perturbadoramente más cercanas a las de un apologista del imperialismo como David Landes que a las de un antropólogo contrario al eurocentrismo como Jack Goody. En otras palabras, Marx se inclinaba por adoptar la visión de la dominación occidental como un destino providencial.[33] El debate histórico sobre los orígenes del *Sonderweg* europeo no está cerrado, sin duda, pero la mayoría de los estudiosos comparten la idea de que en el confucianismo, el sintoísmo o el islam no había nada que impidiera el ascenso del capitalismo. En nuestros días, la hegemonía europea parece históricamente transicional y relativa, mientras que las explicaciones culturales del atraso asiático han sido abandonadas en las últimas décadas a la luz del auge económico de China y la India, que relativiza la visión de la excepcionalidad japonesa. El mito de una "inmutabilidad" asiática es completamente simétrico con el de un *Sonderweg* europeo, que no es otra cosa que una vieja trampa teleológica. Según un historiador del mundo y especialista en Asia como Christopher Bayly, la hegemonía transitoria de Europa fue el producto de la acumulación de numerosos elementos ya existentes —aun por separado— en diferentes partes del planeta. A juicio de Bayly, Europa, por paradójico que parezca, se benefició de su atraso histórico debido a las guerras de los siglos XVII y XVIII. Entre la guerra de los Treinta Años y la guerra de los Siete Años, el continente vivió una revolución militar que sentó las bases del imperialismo decimonónico. Bayly sintetiza el cambio histórico producido por la destructividad de las armas, las rutas de transporte, la logística militar y la protección médica mediante una simple pero incisiva fórmula: "Los europeos mejoraron mucho en el arte de matar gente".[34] No hay duda de que Marx habría compartido esta afirmación.

VIOLENCIA Y REBELIÓN

Está claro que el hecho de haber actuado como un "instrumento inconsciente de la historia" al sentar en la India las bases materiales de la civilización occidental (escuelas, administración racional, ferrocarriles y un sistema moderno de producción) no absolvía al Imperio británico de sus crímenes, y Marx los condenó con las palabras más severas. En 1853, comparó el "progreso humano" introducido por el colonialismo en la India con un "horrible ídolo pagano que solo quiera beber el néctar en el cráneo del sacrificado".[35] Dos capítulos del primer volumen de *El capital* (el 31 y el 33) están dedicados en su totalidad a describir la violencia y la brutalidad que marcaron la acumulación primitiva de capital. En la estela de pensadores religiosos como el cuáquero William Howitt, autor de *Colonization and Christianity* (1838), Marx presentaba un paisaje histórico absolutamente espantoso. Enumeraba los horrores del capitalismo —"el descubrimiento de oro y plata en América, el exterminio, la esclavización y el entierro en las minas de la población aborigen, el comienzo de la conquista y el saqueo de las Indias Orientales, la transformación de África en una madriguera para la caza comercial de pieles negras"—, en los cuales reconocía "la rosada aurora de la era de la producción capitalista".[36]

En nuestros días, los historiadores exponen las consecuencias devastadoras del colonialismo en Asia, África y las Américas como "genocidios" u "holocaustos tardovictorianos". Aun quienes prefieren evitar esos conceptos deben admitir que la conquista imperial produjo en todas partes una "desestabilización política, social y biológica" que, en muchos casos, generó una nueva "ecología de la enfermedad".[37] El resultado fue un enorme colapso demográfico en Asia y África, para no hablar de las islas oceánicas. Como un reverso dialéctico del "Progreso", semejante catástrofe demográfica fue el resultado —podríamos decir en términos foucaultianos— de una *gubernamentalidad* colonial por medio de la cual el imperialismo rigió territorios y poblaciones. Tras los pasos de Karl Polanyi, Mike Davis ha explicado convincentemente que las decenas de millones de muertos a raíz de las hambrunas indias de la segunda mitad del siglo XIX tuvieron por causa el libre mercado de los granos, combinado con la destrucción de las comunidades aldeanas tradicionales.[38] Marx había comprendido que existía

un vínculo orgánico entre ese apocalipsis humano y la acumulación de capital, pero no podía explicarlo al margen de un historicismo dialéctico —y teleológico—.

Como heredero de Rousseau y Kant, Marx inscribió su crítica del colonialismo en la filosofía de la Ilustración y se apartó radicalmente de la vulgata racista de su tiempo, que, lejos de limitarse a Gobineau y Galton, contaminaba a muchos pensadores socialistas, entre ellos, Cesare Lombroso.[39] En la historia del colonialismo, argumentaba, la humanidad y la moral están sin duda del lado de los dominados, pero esta evidencia no los autorizaba a invertir el curso de la historia, que se decidía en Europa Occidental. El colonialismo no hacía más que revelar, de manera despiadada, la dialéctica de la historia: un proceso en el cual el progreso prevalecía como un cortejo de vencedores hecho de sangre y opresión. En esa tragedia, los pueblos colonizados merecían compasión, pero no podían pretender que se los reconociera como sujetos históricos. También su resistencia debía verse con una legítima sospecha. Como hemos visto, Engels consideraba a Abd el-Kader el líder de una "nación de ladrones" acostumbrados al saqueo y la masacre. La opinión de Marx sobre Simón Bolívar, el héroe de las guerras de independencia hispanoamericanas, no era mucho más laudatoria. En un artículo publicado en 1859 por la *New American Cyclopaedia,* lo describía como una caricatura de Napoleón Bonaparte, "el más ruin, miserable e infame de los granujas". (Este juicio sentó las bases de un "encuentro fallido" entre el marxismo y la cultura hispanoamericana que se extendió durante casi un siglo.)[40] En la India, el levantamiento cipayo de 1857 era para él el espejo del hinduismo, una religión que había cultivado el arte de la tortura desde sus orígenes. Según Marx, las "hórridas mutilaciones" infligidas por los rebeldes a los británicos —les cortaban la nariz y los pechos— eran la consecuencia de una violencia colonial que había instaurado la tortura como una forma de gobierno (mujeres violadas, niños empalados, aldeas quemadas). No obstante, el resentimiento y la furia de los pueblos colonizados eran estériles y no proponían ninguna alternativa social o política.[41] La rebelión Taiping, el levantamiento social más profundo y extendido del siglo XIX, inspiró en Marx más temor que empatía o admiración. En una fusión de confucianismo y

cristianismo evangélico, esta rebelión se alzó tanto contra la dominación china tradicional como contra la ocupación extranjera de las costas en nombre de fuertes aspiraciones igualitarias, pero no ofreció garantías suficientes a los defensores del progreso occidental. Aun cuando la presentaba como una auténtica "guerra popular", Marx rechazaba su fanatismo y despreciaba a sus combatientes, solo capaces de "producir destrucción en formas grotescamente detestables, sin núcleo alguno de una nueva construcción".[42] Era muy escéptico respecto de sus tendencias comunistas, que estaban tan lejos del socialismo europeo "como la filosofía china [lo está] en relación con la filosofía hegeliana". Era cierto que, según Marx, la segunda guerra del Opio parecía poner en entredicho el objetivo "progresista" de la primera —"abrir el comercio con China"—, pero eso no cambiaba su juicio negativo sobre la revuelta, un juicio en el cual aun un crítico generoso como Kevin Anderson se ve obligado a percibir "un aire de condescendencia etnocéntrica".[43] Desde luego, la rebelión Taiping revelaba la agonía del "imperio más antiguo del mundo", pero no podía representar el amanecer de "una nueva era para toda Asia".[44] Esa tarea correspondía a Occidente.

Tensiones

Como muchos historiadores han puesto de relieve, en la década de 1870 la cuestión irlandesa modificó las ideas de Marx y Engels sobre el colonialismo. A sus ojos, la dominación británica en Irlanda era la clave para explicar la pasividad y la impotencia de la clase obrera inglesa: un pueblo que oprime a otro pueblo no puede ser libre y, en consecuencia, el proletariado inglés debía apoyar la liberación nacional de Irlanda para defender sus propios intereses.[45] Sin embargo, los autores del *Manifiesto comunista* no extendían esta conclusión al mundo fuera de Europa. En sus estudios antropológicos —sobre todo *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado* (1884), de Engels, basado en su lectura de *La sociedad primitiva,* de Lewis H. Morgan (1877), así como *Los apuntes etnológicos* de Marx (1879-1882)—,

matizaron sus análisis del mundo no capitalista, pero no modificaron su visión de la relación entre Oriente y Occidente.[46] Esta afirmación no transforma a Marx en un apologista ingenuo o cínico del imperialismo occidental. Una simple comparación de sus escritos sobre el colonialismo —aun los más ambiguos y problemáticos— con los de los representantes del liberalismo clásico, de John Stuart Mill a Tocqueville, muestra en forma elocuente sus discrepancias radicales. La concepción que tenía Marx del socialismo era genuinamente universal y su internacionalismo abarcaba a la humanidad en su conjunto. Mill comienza su célebre ensayo *De la libertad* (1859) advirtiendo a los lectores contra la ilusión de que este concepto pueda extenderse a "los estados atrasados de la sociedad, en los cuales la raza misma puede considerarse en su minoría de edad". El despotismo, agrega, es "un modo legítimo de gobierno cuando se trata de relacionarse con los bárbaros".[47] En el comienzo mismo de su obra maestra, *La democracia en América* (1835), Tocqueville —a menudo juzgado como el teórico más sutil del liberalismo moderno— explica que "los indios […] ocupaban [el territorio], pero no lo poseían". La Providencia los había puesto allí solo en forma temporaria, "como *esperando*", porque ese enorme y exuberante continente aguardaba la llegada de sus legítimos propietarios: era "como la cuna aún vacía de una gran nación".[48] Es evidente que los puntos de vista eurocéntricos de Marx no podrían compararse con esas apologías autosatisfechas del colonialismo.

Según Edward Said, Marx inscribía su pensamiento en un horizonte *orientalista,* como la mayoría de los intelectuales y eruditos de su tiempo. No investigaba el mundo extraeuropeo, desde luego, con los ojos puestos en su conquista y sometimiento, pero contribuyó a la invención de un "Oriente" imaginario que ratificaba un prejuicio occidental. Si el orientalismo era un "estilo de pensamiento basado en una distinción ontológica y epistemológica" entre "el Oriente" y "el Occidente", definidos como categorías abstractas y antinómicas —superior/inferior, civilizado/bárbaro, avanzado/atrasado, racional/irracional—, Said sugiere que sería legítimo considerar a Marx como uno de sus representantes, a pesar de sus ideas emancipatorias. Sus escritos, señala, "se ajustan así perfectamente a una empresa orientalista clásica, aun

cuando la humanidad de Marx, su compasión por la miseria del pueblo, intervengan claramente".[49] El caso de Marx tal vez revele los límites del orientalismo concebido como una categoría homogénea en la que se incluyen sin distinción todos los representantes de la cultura occidental, de Flaubert a Verdi y del propio Marx a Weber.[50] Gilbert Achcar observa con perspicacia que el orientalismo de Marx era esencialmente epistémico, en la medida en que el eurocentrismo era el horizonte intelectual de su tiempo; no era *supremacista,* dado que él luchaba contra un orden internacional jerárquico, inmutable y opresivo.[51]

SECUELAS

Durante la segunda mitad del siglo XIX, el antiimperialismo fue mucho más radical entre los anarquistas que entre los marxistas. Benedict Anderson destaca este contraste mediante el esbozo de una suerte de antropología cultural de los movimientos radicales opuestos a la primera globalización. A diferencia del socialismo marxista centrado en Occidente y la clase obrera urbana y arraigado en los países industrializados y protestantes de la Europa continental —en primer lugar Alemania—, el anarquismo extendió su influencia a los países rurales, ortodoxos y católicos del este y el sur del continente. Los anarquistas veían con beneplácito las rebeliones campesinas de los países "atrasados" y defendían los derechos de los pueblos "sin historia". En contraste con Marx, que vivía exiliado en Londres —la capital del Imperio británico y el corazón del capitalismo—, seguían la ola de la migración transoceánica. Bakunin desarrolló su militancia en Rusia, Alemania, Francia, España e Italia, y su discípulo Errico Malatesta no desdeñó vivir en Argentina. Para un escritor y nacionalista filipino como José Rizal, era sin duda más fácil establecer contactos con anarquistas españoles, franceses e italianos, así como con el nacionalista cubano José Martí, que con socialistas marxistas.[52]

En su carácter de exiliado judeoalemán, Marx observaba el mundo decimonónico a través de un prisma particular, a la vez desde adentro y desde

afuera. Vivía en Londres, pero no dejaba de ser un intelectual marginal excluido de todas las instituciones establecidas, entre ellas, las académicas. Analizaba la expansión del capitalismo a lo largo y lo ancho del mundo, pero no percibía los signos de revueltas inminentes en las colonias. Como hemos visto, era más que escéptico en relación con las rebeliones chinas e indias contra el imperialismo. A sus ojos, Simón Bolívar era un epígono de Napoleón, no el heredero de la Revolución Haitiana y un símbolo de los movimientos de liberación de Hispanoamérica. En realidad, pasó por alto la revolución en Haití y omitió ver la abolición de la esclavitud como un problema central de su época. Fue Cyril L. R. James, un intelectual negro antillano, quien publicó la primera historia marxista de esa revolución, *Los jacobinos negros* (1938), un libro escrito al margen tanto de las instituciones académicas como del marxismo oficial.[53] Y, por razones similares, los marxistas ignoraron por décadas la Revolución Mexicana (hasta su descubrimiento como un objeto de investigación por Adolfo Gilly, un historiador que vivió las experiencias de las revoluciones Boliviana y Cubana).[54] Si los partidos comunistas podían encabezar revoluciones campesinas en China y Vietnam, era porque sus dirigentes —en su mayor parte intelectuales urbanos— se apartaban de los esquemas heredados del socialismo proletario occidental. Tuvieron que producirse el fin del socialismo real y la crisis del fordismo para que se redescubriera la historia oculta de las luchas de los marineros en la era del capitalismo marítimo previa a la Revolución Industrial. Las representaciones modernas del proletariado como una clase obrera europea e industrial ocultaron las primeras experiencias de solidaridad, autoorganización y autoemancipación vividas en el Atlántico por la "hidra de muchas cabezas" que incluía a marineros, piratas y esclavos deportados.[55] Al vivir en una era de máquinas y fábricas, Marx no consideraba que esas experiencias fueran significativas para el futuro.

Con todo, el hecho de encontrar huellas de una visión orientalista en sus escritos no significa que haya que arrumbarlo en el gabinete de vestigios intelectuales del siglo XIX. Tras su muerte, varias corrientes de la socialdemocracia adoptaron un punto de vista abiertamente

“socialimperialista” y justificaron el colonialismo en nombre de una “misión civilizadora” de Europa. En 1904, los socialdemócratas condenaron el exterminio de los hereros en el sudoeste de África porque semejante violencia y brutalidad —argumentaban— había degradado a los alemanes al nivel de las tribus salvajes africanas.[56] Otras corrientes marxistas, por su parte, se inclinaron por formas radicales de anticolonialismo. Si nos limitamos a caracterizar a Marx como un apologista reticente del colonialismo, su influencia sobre los movimientos y revoluciones antiimperialistas del siglo XX se convierte inevitablemente en un oscuro enigma. Desde la Revolución Rusa hasta la guerra de Vietnam, el marxismo proporcionó el marco teórico de la descolonización.[57] Muchos movimientos de liberación nacional desplegaron una bandera marxista, y hasta el poscolonialismo reconoció entre sus inspiradores a una constelación de intelectuales marxistas tan diferentes como Cyril L. R. James, William E. B. Du Bois y Frantz Fanon. El mito de un Marx inmaculado, ajeno a todas las tendencias eurocéntricas, es tan ingenuo y estéril como la visión perfectamente simétrica de un Marx colonialista (blanco, varón y europeo). En nuestros días, Dipesh Chakrabarty, uno de los críticos más severos del historicismo marxista, no quiere abandonar a Marx y las categorías heredadas de la Ilustración europea, sin las cuales sería imposible pensar la modernidad política. Su idea de “provincializar Europa” significa más bien su renovación “desde y para los márgenes”.[58]

UN DIÁLOGO MALOGRADO

Adelantémonos ahora varias décadas y comparemos a dos pensadores que encarnan el legado de Marx. Adorno expuso la “dialéctica de la Ilustración”, abandonando la idea de progreso y extrayendo de la teoría de la reificación de Marx una crítica de la razón instrumental. Su mirada analítica y melancólica se concentró en el totalitarismo occidental e ignoró por completo el mundo colonial. Cyril L. R. James, por su parte, escudriñó la modernidad como dominación imperial; desplazó su núcleo del oeste al sur e hizo hincapié en

las potencialidades emancipatorias de los sujetos colonizados. Ambos desarrollaron y enriquecieron algunas de las premisas de la teoría de Marx. El marxismo occidental y el marxismo anticolonial, no obstante, han seguido siendo dos continentes intelectuales separados.

El nombre de Cyril L. R. James no aparece nunca en los *Gesammelte Schriften* de Theodor W. Adorno, así como el del filósofo de Fráncfort tampoco lo hace en la impresionante obra del autor de *Los jacobinos negros.* Es de tal modo bastante sorprendente enterarse de que se vieron un par de veces en los años cuarenta.[59] Una de ellas fue un almuerzo en Nueva York, cerca de la Nueva Escuela de Investigación Social —probablemente por iniciativa de un amigo común, Herbert Marcuse—, cuando Manhattan era una encrucijada entre las trayectorias de los exiliados judeoalemanes y el Atlántico negro.[60] No hay duda de que fue un encuentro fallido, y es lícito suponer que se reunieron solo para confirmar su aversión e incomprensión mutuas. Debemos tratar de explicar por qué no hubo un diálogo entre ellos —por qué fue, tal vez, imposible—, pero sin dejar de agregar que esa oportunidad perdida fue perjudicial para ambos. Estamos obligados a pensar desde el punto de vista de una historia intelectual contrafáctica para imaginar los posibles resultados de un diálogo que no se produjo.

En *Representaciones del intelectual,* Edward Said puso de relieve las afinidades entre Adorno y James,[61] a quienes presentaba como dos ejemplos de intelectuales exiliados que compartían un abordaje similar de la historia y la sociedad. Los dos, explicaba Said, eran pensadores "contrapuntísticos" que rechazaban el conformismo y huían de las concepciones canónicas: emigraron a Nueva York en 1938, ya cercana la guerra, y vivieron en Estados Unidos hasta el surgimiento del macartismo. Adorno regresó en 1949 a Fráncfort, donde se reinstaló el Instituto de Investigación Social tras la creación de la República Federal Alemana, y James, al cabo de varios meses de confinamiento en Ellis Island, fue deportado a Londres en 1952. Podríamos hablar de dos exilios invertidos: uno exiliado en Estados Unidos, otro exiliado de este país. En realidad, ambos compartieron algo más que un estatus común de marginales y un estilo similar de pensamiento. A pesar de muchas discrepancias cruciales —desde su visión del comunismo hasta su

análisis de la cultura de masas—, elaboraron por separado pero en forma simétrica un diagnóstico similar de la civilización occidental, caracterizada como un proceso de "autodestrucción de la razón".

En 1938, Adorno dedicó un artículo seminal a Spengler en el cual analizaba *La decadencia de Occidente* (1918) a la luz del nazismo. Contra la interpretación dominante, que reducía ese libro a un monumento de "desesperación cultural" orientado hacia la idealización romántica de una edad dorada premoderna de la cultura, Adorno lo consideró un fructífero aporte a la explicación de la crisis de ese momento en Europa: "Spengler es uno de los teóricos de la reacción extrema —escribía en el artículo—, cuya crítica del liberalismo se probó en muchos aspectos superior a la progresista".[62] Más allá de su visión morfológica y naturalista del agotamiento de un ciclo vital de la civilización occidental, que finalmente muere como un viejo cuerpo enfermo, Spengler anunciaba el advenimiento de un orden totalitario. Comprendía la dialéctica que relacionaba el progreso tecnológico e industrial con la reificación social y la deshumanización del mundo. Adorno rechazaba, claro está, el nacionalismo y el conservadurismo de Spengler, pero compartía algunos aspectos de su diagnóstico y sugería un uso "progresista" de la *Kulturkritik.* A sus ojos, el libro de Spengler probaba que todas las quejas sobre la decadencia y todas las denuncias de una barbarie al acecho eran inútiles y estériles si no ponían en tela de juicio a la propia civilización, no solo su último estadio de declive: "Para escapar al círculo encantado de la morfología spengleriana, no basta con denigrar la barbarie y confiar en la salud de la cultura. Hay que reconocer, antes bien, el elemento de barbarie que hay en la cultura misma".[63]

En una entrevista de 1980 con la *Radical History Review,* James dijo que se había hecho marxista a comienzos de la década de 1930 debido a la influencia de dos libros: la *Historia de la Revolución rusa* (1932), de Trotski, y *La decadencia de Occidente*. Lo que encontraba en el libro de Spengler, agregó, era precisamente la necesidad de una crítica de la civilización en su conjunto: "Me apartó del individuo y las batallas y del interés en la clase de cosas que yo había aprendido en la historia convencional".[64] En 1940, al escribir sobre los grandes historiadores del siglo XX, James esperaba que "la

niebla de misticismo" que impregnaba el libro de Spengler no oscureciera su "colosal conocimiento, capacidad para la síntesis y perspicacia".[65] No lo fascinaban las ideas de Spengler, por supuesto; lo atraía su crítica radical de la civilización occidental. Para un joven intelectual que se había educado en el clima cultural positivista y pragmático del Imperio británico, el descubrimiento del *Kulturpessimismus* alemán podía aportar nuevas y originales ideas.

En 1935, James fue una de las figuras destacadas del panafricanismo y el movimiento británico contra la guerra de Etiopía. En tanto que Adorno revisaba el *Spenglerstreit* bajo el impacto del ascenso de Hitler al poder, James no podía leerlo sin relacionar su concepto de civilización con la historia del imperialismo. Por un lado, Adorno concluía su artículo con la mención de una esperanza vaga y abstracta: "Lo que puede oponerse a la decadencia de Occidente no es la resurrección de una cultura, sino la utopía que está silenciosamente contenida en la imagen de su declinación".[66] Por su parte, la alternativa que James oponía al colapso de la civilización no era ni abstracta ni silenciosa. Se limitaba a destacar que Spengler había terminado su "formidable volumen" en 1917, año de la Revolución Rusa.[67] El artículo de Adorno dedicado a Spengler se dio a conocer en 1938, el mismo año de la publicación de *Los jacobinos negros*, el libro de James. Como este mismo explicó casi cuarenta años después, había concebido su libro sobre la Revolución Haitiana a fin de mostrar a los pueblos colonizados de África y el Caribe como sujetos históricos: "En vez de ser el objeto constante de la explotación y la ferocidad de otros pueblos, ellos mismos pasarían a la acción a gran escala y adaptarían a otros a sus propias necesidades".[68]

Como sabemos, el concepto de "autodestrucción de la razón" *(Selbstzerstörung der Vernunft)* es el núcleo de la *Dialéctica de la Ilustración* (1947), de Horkheimer y Adorno.[69] En este libro escrito durante la Segunda Guerra Mundial, los autores describían la "regresión" a la barbarie de la sociedad civilizada burguesa, pero explicaban que ese proceso no debía interpretarse como el resultado del ataque contra la civilización lanzado por las fuerzas externas de la barbarie; era, antes bien, el producto de la dialéctica misma de la razón, una razón interpretada como una racionalidad

instrumental que había transformado el progreso en regresión social y solo podía desplegarse como una forma de dominación. “La razón es totalitaria”, escribían, y con ello sugerían que el nazismo —el epílogo totalitario de Occidente— era un producto coherente y auténtico de la civilización. En un fragmento de *Minima moralia* (1951), Adorno también formulaba el concepto de la “autodestrucción” de la razón en términos teleológicos: la violencia primitiva y brutal del pasado más antiguo, explicaba, ya implicaba la “violencia científicamente organizada” del nazismo.[70]

En 1949, dos años después de la publicación de *Dialéctica de la Ilustración,* Adorno y Horkheimer volvieron a Fráncfort. En 1952, James fue confinado en Ellis Island como “extranjero indeseable” y al cabo de seis meses de internamiento lo expulsaron con destino al Reino Unido. “Era un extranjero. No tenía derechos humanos”, escribió en términos que recuerdan llamativamente el concepto de “paria” elaborado por Hannah Arendt: alguien que “no tiene derecho a tener derechos”.[71] Durante ese período de detención, James escribió *Mariners, Renegades, and Castaways* (1953), una interpretación original y provocativamente “anacrónica” —podríamos decir, con Ernst Bloch, “no contemporánea”—[72] de *Moby Dick* a la luz del siglo XX. Según James, esa novela prefiguraba los conflictos sociales generados por el capitalismo industrial. Presentaba el *Pequod,* el barco donde se desarrolla el relato de Melville, como una alegoría de la sociedad capitalista moderna. Sus marineros simbolizaban al proletariado —una clase obrera multinacional compuesta en su mayoría de sujetos coloniales no blancos (en especial Queequeg, Tashtego y Daggoo, los tres arponeros “salvajes”)—, mientras que el capitán Ahab encarnaba a la burguesía, obsesionada por su deseo de dominar el mundo, aun a riesgo de su destrucción mutua. En su lucha contra la ballena, Ahab estaba dispuesto a sacrificar su barco y la tripulación, así como las clases dominantes han llevado al mundo hacia el totalitarismo. Los marineros tenían una relación armoniosa con la naturaleza; la conocían y la respetaban, en vez de abordarla como “algo que es preciso conquistar y usar”; eran, de por sí, las “fuerzas mismas de la Naturaleza” y consideraban espontáneamente a los hombres como parte de ella, “física, intelectual y emocionalmente”.[73] Ahab, al contrario, quería controlarla y dominarla. James

lo describía como la encarnación de una racionalidad moderna que no desarrolla el conocimiento y la tecnología con una finalidad emancipatoria, sino únicamente con un objetivo instrumental. A los ojos de Ahab, los marineros no eran seres humanos, sino una masa anónima, una materia reificada que él llamaba "hombres manufacturados".[74] La brutal y feroz guardia armada que lo protegía recordaba de manera irresistible a las SS. De conformidad con la cuidadosa descripción que Melville hace del proceso de trabajo en el barco —los marineros desmembraban y estibaban las ballenas de un modo muy racional, por medio de varias operaciones fragmentadas y simultáneas—, el *Pequod* parecía una fábrica moderna. Como señala James:

> Este mundo es el nuestro, el mundo en que vivimos, el mundo del Ruhr, de Pittsburgh, del Black County de Inglaterra. En su simbolismo de hombres convertidos en demonios, de una civilización industrial en llamas y que se hunde en la oscuridad, lo que Ahab odia y organizará o destruirá es el mundo de los bombardeos masivos, de ciudades incendiadas, de Hiroshima y Nagasaki, el mundo en que vivimos, su propio mundo.[75]

En una palabra, leído a mediados del siglo XX, el mensaje de la novela de Melville era la transformación de la sociedad liberal en un totalitarismo: "El tema de Melville es el totalitarismo, su ascenso y caída, su poder y su debilidad".[76] El capítulo 3 de *Mariners, Renegades, and Castaways* se titula "Catastrophe" y describe la destrucción final del buque ballenero: una autodestrucción, cabría decir, porque es el resultado de la obsesión de Ahab con un poder que es simultáneamente *prometeico* (Ahab cree en la ciencia y la tecnología) y *totalitario* (no conoce otra cosa que la dominación). "El viaje del *Pequod* —escribe James— es el viaje de la civilización moderna en busca de su destino."[77]

En un famoso fragmento de *Minima moralia*, Adorno expone su idea de la "dialéctica negativa" como esas bombas robots que combinan "la perfección técnica suprema con una completa ceguera", y agrega que esas armas destructivas son la verdadera imagen del "alma del mundo *[Weltgeist],* no montada a caballo como Napoleón en Jena, sino con alas y sin cabeza".[78] Hegel había visto el "Espíritu del mundo" como progreso, Adorno lo ve como catástrofe. Contempla este espectáculo de decadencia con resignación y

estoicismo, adoptando la postura del condenado meditativo en *El Juicio Final* de Miguel Ángel.[79] En *Moby Dick,* sugiere James, esa es la postura de Ishmael, el "intelectual" que observa la autodestrucción de la razón. Sin embargo, contrariamente a Adorno, que resituaba a Hegel (y Weber) en la posición del observador, él no se identifica con Ishmael, "el intelectual", sino con la tripulación. Según su interpretación, Ishmael encarna la inestabilidad y la vacilación de los intelectuales. Oscila permanentemente entre Ahab y la tripulación, atraído por ambos, pero termina por sucumbir al primero: "Su sometimiento a la locura totalitaria fue completo".[80] En *Mariners, Renegades, and Castaways,* el cataclismo que lleva al totalitarismo se describe desde el punto de vista de la tripulación, la "tripulación anónima" cuyos miembros, como Queequeg, gracias a su "nobleza de espíritu" y la relación armoniosa con la naturaleza y otros seres humanos, "encarnan el misterio del universo y la consecución de la verdad".[81]

Esta discrepancia epistemológica explica las conclusiones diferentes que Adorno y James extrajeron de un diagnóstico similar de la modernidad. Llegado el caso, podría relacionársela con una lectura diferente de Hegel y Marx, su marco intelectual común. El filósofo de Fráncfort había abandonado virtualmente toda esperanza en una posible superación de los conflictos de la civilización moderna: la contradicción entre las fuerzas productivas y las relaciones de propiedad solo podía resultar en un fortalecimiento de la dominación. La "rebelión de la naturaleza" contra la razón instrumental —un tema en el que profundizaría Horkheimer—[82] no podía romper los límites de la dominación y se convertía en el fundamento del totalitarismo.[83] Sin apartarse de una interpretación marxista clásica de Hegel, James creía en el papel del proletariado como redentor de la historia. Al igual que Lukács, destacaba la "negación de la negación" en el proceso histórico dialéctico, pero también ampliaba la definición del proletariado, en el que incluía a los pueblos colonizados.[84] Esto entrañaba, claro está, un cambio en la perspectiva histórica.

Los exiliados judeoalemanes de la Escuela de Frankfurt no tardaron en transformar Auschwitz en una metáfora del totalitarismo y el epílogo develado de la civilización. James consideraba la violencia del fascismo y el

nazismo como el resultado de un traslado a Europa de una oleada de destrucción y opresión sistemáticas que ya se habían puesto en práctica en el mundo colonial. En el prólogo a la primera edición de *Los jacobinos negros* (1938), aludía con claridad al fascismo y el nazismo en la descripción de la colonización de Haití:

> Los españoles, los europeos más avanzados de sus días, anexaron la isla, la llamaron Hispaniola y tomaron bajo su protección a los atrasados nativos. Con ellos, llegaron el cristianismo, el trabajo forzado en las minas, el crimen, la violación, los sabuesos, extrañas enfermedades y la hambruna artificial (causada por la destrucción de los cultivos para hambrear a los rebeldes). Estos y otros requisitos de la civilización superior redujeron la población nativa de una cifra estimada en quinientos mil, tal vez un millón de habitantes, a sesenta mil al cabo de quince años.[85]

No hay duda de que James habría compartido la definición de Fanon del nazismo como "la totalidad de Europa transformada en una verdadera colonia".[86] Pero el proceso de colonización y exterminio trajo, en última instancia, la revolución, y James admitía claramente que había escrito su libro con una mirada retrospectiva, en la que las revoluciones del presente iluminaban las del pasado. Quería describir la Revolución Haitiana como una grandiosa pintura artística, pero su propio tiempo no le permitía eludir la política:

> Los violentos conflictos de nuestra época nos permiten, gracias a una visión ya entrenada, penetrar hasta la médula misma de revoluciones anteriores con mayor facilidad que antes. Sin embargo, por esa misma razón es imposible acopiar las emociones históricas con la tranquilidad que un gran escritor inglés asociaba, de manera demasiado restringida, solo a la poesía.[87]

En tales condiciones, la tranquilidad habría sido una suerte de filisteísmo.

Sería una simplificación describir la discrepancia entre Adorno y James en términos de pesimismo político contra optimismo político. En muchas páginas de *Mariners, Renegades, and Castaways,* podríamos encontrar el equivalente de la visión casi teleológica que Adorno tenía de Auschwitz como la consumación de la dialéctica de la Ilustración. James no era un defensor ingenuo de la idea de "progreso" y nunca pensó en el socialismo o la liberación como el resultado ineluctable de la historia. Compartía la

concepción de Adorno de una "historia universal negativa",[88] así como su intento de salvar —mediante la crítica de la razón instrumental— las potencialidades emancipatorias de la propia Ilustración. A diferencia de aquel, sin embargo, no concebía la dialéctica de la Ilustración solo como una dominación abierta, sino también como un proceso de conflictos y luchas. Enfrentado a la realidad de la contrailustración fascista, defendía una forma de Ilustración y cosmopolitismo radicales o, para expresarlo en términos marxistas y hegelianos, de "universalismo desde abajo".[89] No es posible ignorar las posiciones diferentes de Adorno y James en el momento de su diálogo fallido, que podían relacionarse con el cruce de los caminos opuestos del exilio judeoalemán y el Atlántico negro. La diferencia era más que política o cultural; era una diferencia mental, psicológica y existencial: el Holocausto ingresó a la conciencia histórica de Occidente cuando el final de la Segunda Guerra Mundial anunciaba una nueva oleada de revoluciones coloniales. Paul Buhle sintetizó con elegancia las razones de esa discrepancia: al escuchar a los filósofos de Fráncfort, James "los consideraba interesantes, pero de ninguna manera convincentes. Ellos se desvelaban por el hundimiento de Occidente. James buscaba los fragmentos de la redención".[90]

Probablemente, Adorno también fuera escéptico frente a su interlocutor caribeño. En el contexto cultural del filósofo alemán, no había casi nada que lo predispusiera a expresar la más mínima curiosidad acerca de un defensor de la cultura popular como James. Al ser un aristocrático "mandarín" marxista afectado por una fobia incurable a las imágenes y la música popular, que siempre redujo a manifestaciones de la industria de la cultura, cuando no las interpretaba —tal cual hizo con el jazz— como la dimensión estética de la personalidad autoritaria, Adorno no podía entender los intereses culturales de un especialista internacionalmente reconocido del críquet como Cyril L. R. James. Este no ignoraba la forma reificada de la cultura moderna y advertía contra las tendencias alienantes y deshumanizadoras de la industria cultural, pero no podía aceptar una retirada elitista tras los límites de la vanguardia estética. Como escribió en *American Civilization* (1950):

> Cree el autor que en el arte popular moderno, el cine, la radio, la televisión, los cómics, nos encaminamos hacia tal integración artística general de la vida de nuestros días que mañana la vida espiritual, intelectual e ideológica de los pueblos modernos se expresará en la relación más estrecha y rápida, más compleja y absolutamente libre con la vida real de los ciudadanos.[91]

No sabemos si había leído *Teoría del cine* (1960), de Kracauer, pero sin duda aprobaba la idea —terminantemente rechazada por Adorno— que está en el centro de ese libro, a saber, que "más de una película comercial o producción televisiva es un logro genuino, además de ser una mercancía", y que, por consiguiente, "gérmenes de nuevos comienzos quizá se desarrollen en un entorno completamente alienado".[92]

Desde el punto de vista de James, esta tensión dialéctica entre la alienación y la liberación también se daba en el ámbito del deporte. En *Beyond a Boundary* (1963), oponía el críquet practicado como un entretenimiento por la élite británica y el jugado por los negros de Trinidad, que reflejaba su búsqueda de la libertad. Dos grandes jugadores de este deporte —el bateador australiano sir Donald Bradman y la estrella caribeña Matthew Bondman, un blanco y un negro— encarnaban esas diferentes culturas. El primero había logrado sus marcas al aplicar al juego los códigos de la "racionalidad burguesa" —podríamos decir "racionalidad instrumental"—, mientras que el segundo jugaba al críquet como un deporte que expresaba un comportamiento tanto moral como estético. Su manera de practicarlo revelaba una racionalidad diferente relacionada por una cultura africana.[93]

Caminos separados

Para terminar, sería legítimo preguntarse si ese diálogo fallido no era el síntoma de un *inconsciente colonial* de la teoría crítica clásica, al menos en la primera Escuela de Frankfurt. En Adorno, el violento rechazo del jazz se inspiraba sin duda en su crítica de la cultura de masas; no obstante, revelaba una percepción implícita de la cultura afroamericana como una forma de

barbarie. *Dialéctica de la Ilustración* interpretaba la historia universal como un proceso de dominación y opresión desplegado desde la Antigüedad hasta el siglo XX, pero no incluía referencia alguna a la historia del colonialismo. Este no aparece en la exploración de la cultura francesa decimonónica del *Libro de los Pasajes* de Benjamin ni en sus textos sobre el fascismo, donde cita un panfleto escrito por Marinetti como texto propagandístico durante la guerra de Etiopía.[94] Y ni siquiera su artículo sobre el surrealismo mencionaba el compromiso anticolonial de este movimiento de vanguardia, que era una de sus principales inquietudes.[95] El único texto anticolonial de Benjamin es una breve reseña de un libro francés sobre Bartolomé de Las Casas, que escribió en 1929 para *Die Literarische Welt.*[96] En otras palabras, los eruditos de la Escuela de Frankfurt no habían sido capaces de romper el horizonte epistémico de Marx; ese era el inconsciente colonial de la teoría crítica. Su antifascismo rechazaba el racismo biológico, cuya expresión más radical era el antisemitismo, pero callaba en lo relacionado con el colonialismo. Solo Marcuse modificó sus opiniones sobre esta cuestión, en la estela del movimiento contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos. En su "Prefacio político" (1966) a la segunda edición de *Eros y civilización,* destacaba que la opulencia y la libertad ilusoria —una forma de "sublimación represiva"— de las sociedades industriales avanzadas estaban "transformando la tierra en un infierno. El infierno aún se concentra en ciertos lugares alejados: Vietnam, el Congo, Sudáfrica, y en los guetos de la 'sociedad opulenta': Mississippi y Alabama, en Harlem. Estos lugares infernales iluminan la totalidad". En el mismo texto, Marcuse comparaba las masacres cometidas por el ejército estadounidense con los genocidios nazis, y mencionaba las "fotografías que muestran una fila de cadáveres semidesnudos expuestos por los vencedores en Vietnam: se asemejan en todos los detalles a las imágenes de los cadáveres emaciados y castrados de Auschwitz y Buchenwald".[97] A Adorno y Horkheimer jamás se les pasó por la cabeza la idea de esa comparación.

Si se inscribe el diálogo malogrado entre Adorno y James en la cuestión más amplia de la relación entre el marxismo y Occidente, podría interpretárselo tomando en cuenta las diferentes conexiones de ambos con las tres corrientes dominantes del marxismo en las décadas de 1930 y 1940: la

clásica, la *occidental* y el marxismo *negro.* En la primera mitad del siglo XX, el marxismo clásico aún existía como una teoría de la revolución encarnada en una variedad de tendencias (Lenin, Luxemburgo, Trotski, Pannekoek y otros). Su agotamiento coincidió con la estalinización del movimiento comunista internacional. Su núcleo era Europa y su contexto cultural era eurocéntrico, pero anunciaba, en la huella de la Revolución Rusa, una nueva oleada de luchas contra el imperialismo. Al trazar la genealogía del poscolonialismo, Robert Young señala el Congreso de los Pueblos de Oriente, que se celebró en Bakú en 1920, como una de sus premisas.[98] Según Perry Anderson, el marxismo occidental nació en los años veinte como consecuencia de la derrota de las revoluciones que siguieron a la Gran Guerra. Coincidió con la instalación del estalinismo en la Unión Soviética y el ascenso del fascismo en Europa Occidental. Escéptico con respecto a las potencialidades revolucionarias de las clases trabajadoras, el marxismo occidental dejó de lado la historia, la economía y la política para retirarse en la filosofía y la estética. No deberíamos subestimar, por supuesto, el carácter muy heterogéneo de esa vertiente del marxismo, en la cual coexistieron Gramsci y Adorno, pero la definición de Anderson capta bastante bien la orientación general de la Escuela de Frankfurt.[99] Además de estas dos corrientes, hubo una tercera, aún marginal, encarnada en diversos intelectuales negros (antillanos como Cyril L. R. James, afroamericanos como William E. B. Du Bois, y francocaribeños como Aimé Césaire) que reinterpretaron el marxismo centrados en la cuestión de la opresión racial y colonial. A su entender, la raza era tan central como la clase y el colonialismo, tan crucial como la industrialización en la historia del capitalismo. El historiador Cedric Robinson dio a esta corriente el nombre de *marxismo negro,* "no una variante del radicalismo occidental cuyos partidarios sean casualmente negros", sino más bien un desplazamiento de la teoría marxista de la *clase* a la *raza* (de Europa al mundo colonial).[100] La innovación más significativa introducida por esta corriente intelectual tenía que ver con la interpretación de la esclavitud. En vez de considerarla como el vestigio de un modo arcaico de producción —finalmente relacionada con la "acumulación primitiva" capitalista, como Marx sugería en *El capital*—,

William E. B. Du Bois, Cyril L. R. James y Eric Williams hacían hincapié en su modernidad y definían el trabajo esclavo como una dimensión fundamental del capitalismo: había acompañado el proceso de modernización de Europa así como su expansión económica y el establecimiento de su primera hegemonía global. Por esa razón, también se negaban a considerar el capitalismo como una etapa "progresista" de la historia humana.[101]

En este triángulo era posible un diálogo entre el marxismo clásico y el marxismo negro (James era trotskista y Du Bois estaba afiliado al Partido Comunista) y, a la larga, entre el clásico y el occidental (podríamos pensar en Gramsci, Lukács y Korsch), pero era mucho más difícil entre este último y el marxismo negro. El obstáculo a ese diálogo era la ceguera del marxismo occidental frente al colonialismo. De tal modo, el concepto de marxismo occidental es sumamente pertinente, aun cuando su definición original —formulada por Perry Anderson a mediados de la década de 1970— no se refiriera a la dimensión eurocéntrica de la Escuela de Frankfurt o la cultura comunista francesa e italiana.[102]

En conclusión, podríamos volver a la hipótesis contrafáctica antes planteada: ¿cuáles podrían haber sido los resultados de un encuentro fructífero y no malogrado entre Adorno y James o, para formular la pregunta en términos más amplios, entre la primera generación de la teoría crítica y el marxismo negro? Probablemente habría cambiado la cultura de la nueva izquierda y la del tercermundismo. La Escuela de Frankfurt hubiera superado sus límites eurocéntricos y las revoluciones coloniales habrían abordado la cuestión del desarrollo con paradigmas diferentes. Tal vez la *Dialéctica de la Ilustración* se hubiera discutido en un congreso internacional en La Habana durante los años sesenta. La segunda generación de la Escuela de Frankfurt no se hubiera concentrado exclusivamente en temas como el espacio público y la acción comunicativa, sino también en la crítica del capitalismo y la globalización. Los estudios poscoloniales, por su parte, no habrían reducido el marxismo a una mera cosmovisión eurocéntrica y hubieran sido algo más que un "discurso crítico" fundado en bases textuales y no históricas.[103] Las interpretaciones contrafácticas no cambian la historia, eso está claro, pero ayudan a ver lo que salió mal en ella. Varias décadas después de ese

encuentro malogrado entre Adorno y James, el marxismo occidental y los estudios poscoloniales se fusionaron bajo el signo de la derrota. El primero había tenido su origen en el fracaso de la revolución en los años treinta —estalinismo y fascismo— y los segundos surgieron de las cenizas de las revoluciones coloniales, enterradas en las fosas comunes de la Camboya de Pol Pot. Su terreno común pasó a ser la academia, donde el pensamiento crítico encontró refugio, lejos del ruido y la furia del siglo pasado. La historia está hecha de encuentros fallidos y oportunidades perdidas que dejan el sabor amargo de la melancolía.

VI. ADORNO Y BENJAMIN: CARTAS EN LA MEDIANOCHE DEL SIGLO

TESTIMONIOS

Profundamente marcado por el presentimiento de una catástrofe inminente, el diálogo entre Adorno y Benjamin expone una constelación melancólica. En un capítulo anterior ya nos referimos a los juicios ambivalentes de Benjamin sobre la melancolía, tal como aparecen tanto en su libro sobre el drama barroco alemán como en su reseña —muy crítica— de las novelas de Erich Kästner. Lo que importa ahora es hacer hincapié en el carácter melancólico del propio Benjamin. Según muchos testigos, la melancolía era su inclinación más profunda, hecho que también explica su fascinación por *Angelus Novus*, la pintura de Paul Klee que él adquirió en Múnich a comienzos de los años veinte y que inspiró su famosa novena tesis sobre el concepto de historia, donde el pasado se presenta como un paisaje de ruinas.[1] Adorno, por su parte, consideraba la "mirada melancólica" de Benjamin como una suerte de metodología, una "tristeza" *(Trauer)* incurable que combinaba las visiones apocalípticas judías con "la tendencia anticuaria a ver el presente transformado en el pasado antiguo, como si fuera por encanto".[2] Y el propio Benjamin, en un fragmento muy enigmático escrito en Ibiza en agosto de 1933, "Agesilaus Santander", destacaba "el hecho de haber nacido bajo el signo de Saturno, el planeta de la revolución lenta, el astro de la vacilación y la demora".[3] Benjamin arrastró su melancolía a lo largo de los años de su exilio parisino, hasta su suicidio en Portbou en septiembre de 1940.

La mirada melancólica de Adorno, por su parte, no era ni anticuaria ni apocalíptica. Más que en sus cartas a Benjamin, salió a la luz en sus obras de posguerra, en las que contemplaba con tristeza y resignación una catástrofe

que ya había tenido lugar. Era la melancolía de una mente crítica frente a un mundo irremediablemente herido por la violencia. En 1950 recogió sus "reflexiones desde la vida dañada" bajo el signo de una "ciencia melancólica" *(traurige Wissenschaft)* que buscaba "la vida buena" más allá de los estratos profundos de la reificación:

> Lo que la filosofía llamó antaño vida se ha convertido en la esfera de lo privado, y luego simplemente del consumo, que se arrastra como un apéndice del proceso de producción material, sin autonomía ni sustancia propia. Quien desee experimentar la verdad de la vida inmediata deberá investigar su forma alienada, los poderes objetivos que determinan la existencia individual hasta en sus más recónditos entresijos.[4]

La correspondencia entre Adorno y Benjamin es un testimonio humano e intelectual del hundimiento de Europa en la primera mitad del siglo XX,[5] época en la cual el pensamiento crítico describió la "dialéctica de la Ilustración" —la tendencia de la racionalidad occidental a volverse totalitaria—[6] y reconoció que "no hay documento de civilización que no sea al mismo tiempo documento de barbarie".[7] Su correspondencia es un espejo fiel de esa época perturbada. Merece numerosas lecturas como un reservorio de ideas, evocaciones y observaciones críticas sobre la cultura, el arte y la historia. En apariencia ausente, la política permanece en un segundo plano como una presencia silenciosa, abrumadora y amenazante. Estas cartas son una ventana abierta a los talleres intelectuales de dos filósofos que marcaron la cultura del siglo XX, así como un conmovedor testimonio de la grandeza, el desamparo y la melancolía de los emigrados judeoalemanes de la Alemania nazi al borde del diluvio que sumergiría a Europa. Para terminar, son los epitafios de una atormentada amistad intelectual: cuentan la historia del encuentro, el diálogo, las influencias recíprocas, las discrepancias e incomprensiones que a la vez unieron y distanciaron a dos grandes mentes. Estas conflictivas afinidades entrelazaron íntimamente sus personalidades y pensamientos. Es necesario que enhebremos los hilos de esa amistad.[8]

El tiempo de esa correspondencia está a la vez muy cerca y muy lejos de nosotros. Está cerca, porque muchos amigos de Benjamin han muerto en años recientes, tras haber hablado y escrito extensamente sobre él, y muchos

discípulos de Adorno están aún en actividad. Está lejos por razones que van más allá del hecho obvio de que Hitler y la Europa fascista son un pasado terminado y remoto. También está lejos de nosotros porque pertenece a un paisaje intelectual y mental diferente: estas cartas dan testimonio de la importancia —con su placer conexo— del intercambio epistolar en un tiempo en que el teléfono todavía tenía una difusión limitada e internet no existía ni siquiera en la ciencia ficción.

Adorno señaló que Benjamin era un apasionado escritor de cartas, una actividad a la cual dedicaba una parte importante de su tiempo. La escritura era para él un motivo de placer al que no podía renunciar, un placer que cultivaba como un arte cuidadosamente realizado hasta la última minucia. Las cartas mecanografiadas son bastante escasas y sus páginas manuscritas exhiben una esmerada caligrafía hecha de caracteres regulares y muy pequeños que crean una armoniosa unidad. La escritura de cartas no solo implicaba la comunicación y formulación de pensamientos; también era un ejercicio de creación estética con un impacto tanto intelectual como visual. Benjamin consideraba de gran importancia el acto de escribir, y parece que, aun en el exilio, su amigo Alfred Cohn lo proveía de su papel de cartas predilecto. Esas costumbres —probablemente un "esquema de ritual" heredado de Stefan George—[9] eran en extremo peculiares, incluso para una generación nacida a fines del siglo XIX. Como sugiere Adorno, que interpreta el estilo epistolar de Benjamin a la luz de su teoría del *Trauerspiel,* el drama barroco alemán, las cartas eran para él "ilustraciones de historia natural de lo que sobrevive a la ruina del tiempo".[10] Once años más joven que Benjamin, Adorno casi siempre escribía a máquina sus cartas, a menudo con el agregado de algunas correcciones manuscritas. Este es un detalle interesante: la crítica implacable de la sociedad administrada y la reificación universal podían dar cabida con facilidad a las coacciones de la sociedad de masas. Adorno estaba cómodamente instalado en Estados Unidos —es dudoso que Benjamin hubiera podido hacerlo—, donde no tardó en empezar a trabajar en la radio, un medio en el que no veía (ni oía) otra cosa que la tendencia histórica a "la regresión de la escucha". Una foto de los años sesenta, época en que dirigía el Instituto de Investigación Social reinstalado en Fráncfort, lo muestra en su

oficina mientras habla por teléfono como un hombre de negocios común y corriente.[11] Costaría mucho imaginar una fotografía similar de Benjamin. Los tiempos, desde luego, habían cambiado. Ya nadie escribía de esa manera después de la guerra, y esto explica probablemente la fascinación que despierta la caligrafía benjaminiana. Muchos años después de la muerte de su amigo, Adorno describió sus cartas como un vestigio arqueológico, un precioso resto de una era terminada, cuando su escritura aún no era una forma obsoleta de comunicación y ellas poseían todavía un "aura".

Constelación

Esta correspondencia abarca, en su mayor parte, los años de exilio. En lo referido al período de Weimar, solo han sobrevivido las cartas de Benjamin. Las de Adorno quedaron en Berlín cuando su destinatario se marchó a París en 1933 y se perdieron. Ambos filósofos se habían visto varias veces en Alemania, tanto en Fráncfort como en Berlín, donde en 1929 debatieron extensamente el Libro de los Pasajes que Benjamin acababa de proyectar. Sus cartas servían para mantener el contacto más que para alimentar un diálogo que podía tener lugar con bastante frecuencia en conversaciones cara a cara. El método epistemológico de Benjamin, explicado en la introducción a su *Trauerspielbuch,* inspiró la tesis de doctorado *(Habilitationschrift)* de Adorno sobre Kierkegaard (un trabajo del que aquel hizo una reseña favorable cuando se publicó en 1933 con el título de *Kierkegaard. Construcción de lo estético*).[12] Esta obra, escribía Benjamin, pertenece a la categoría de "los contados primeros libros en los cuales la inspiración se manifiesta bajo la guisa de la crítica".[13] Así, durante los años de Weimar, Adorno y Benjamin construyeron las bases de un diálogo que se desarrollaría fuera de Alemania. Desde 1934, su correspondencia se tornó mucho más constante y terminó por ser un intercambio intelectual sumamente intenso. Fue el exilio el que, al ponerlos en similares circunstancias de marginalidad, los acercó y fortaleció su comunidad intelectual. Sus cartas se convirtieron en el ámbito de un debate por entonces ya imposible en Alemania y remplazaron un espacio

público que había sido destruido. En su intercambio, los corresponsales analizaban y discutían manuscritos que corrían el riesgo de no publicarse o, en el mejor de los casos, de publicarse solo en revistas y pequeñas editoriales, incapaces de llegar a un público de cierta magnitud.

Pero volvamos a los inicios: ¿cuándo comenzó la amistad de Adorno y Benjamin? Se conocieron en 1923 en el café Westend de la Opernplatz de Fráncfort, uno de los lugares privilegiados para la *intelligentsia* de la ciudad durante la República de Weimar. En los orígenes de su encuentro hay un amigo común, Siegfried Kracauer, cuyo papel crucial en la trayectoria intelectual de ambos no se refleja de manera adecuada en su correspondencia. Editor en jefe de los folletines del *Frankfurter Zeitung,* el diario alemán más prestigioso de los años veinte, Kracauer había sido el padre espiritual de Adorno, a quien conoció cuando este era adolescente y lo introdujo en el estudio de la filosofía durante la Primera Guerra Mundial. También era amigo de Benjamin, que hacía colaboraciones habituales para el diario. Pero Kracauer era un simple mediador. La filosofía, la crítica literaria, la estética, el marxismo, la teología y la cultura de masas eran los elementos de una vasta constelación intelectual judeoalemana en la que debemos situar su amistad, y cuyas capitales eran Fráncfort y sobre todo Berlín.

A pesar de su afecto y estima mutua —un sentimiento que creció con los años—, su amistad, como es obvio, no era única ni lo más importante de la vida de ambos. Durante más de una década, cada uno mantuvo respecto del otro un tono respetuoso y formal: *Lieber Herr* Benjamin, *Lieber Herr* Wiesengrund. La significativa diferencia de once años dentro de la misma generación —marcada por la Primera Guerra Mundial, aunque sería inapropiado calificarlos de representantes de la *Frontgeneration,* ya que ninguno de los dos hizo la experiencia de las trincheras—[14] tuvo probablemente alguna influencia en el mantenimiento de esa distancia en su relación. Con 20 años en 1923, Adorno, de acuerdo con sus propias palabras, desempeñaba el papel del "destinatario" *(Nehmenden).*[15] Según escribió, al conocer a Benjamin había tenido la sensación de descubrir la filosofía misma. Numerosos testimonios indican que Adorno era profundamente sensible a la personalidad y la autoridad natural de Benjamin, a pesar de la arrogancia

aristocrática que manifestó con precocidad. Podemos imaginar su conversación en el café Westend bajo la batuta de Kracauer, el mediador inevitable, que tartamudeó a lo largo de toda su vida.

Algunos años antes de ese encuentro, inspirado por su afecto (y atracción) por el joven Adorno, Kracauer escribió un notable artículo sobre la amistad, cuyo núcleo identificaba en la "consonancia entre personalidades" y cuya forma posible era un "amor erótico espiritualizado" *(durch geistige Sinnenliebe).*[16] En 1923, Adorno le escribió a Leo Löwenthal que, después de leer *Las afinidades electivas* de Goethe, se habían sentido "en unión espiritual con Friedel" (el apodo de Kracauer).[17] La correspondencia entre ambos en la primera mitad de los años veinte revela una historia de amor apasionada, atormentada y finalmente rota. La amistad entre Adorno y Benjamin fue muy diferente, desde luego. Su encuentro no fue, sin duda, un punto de inflexión en la vida del segundo, cuya trayectoria personal y espiritual ya había sido marcada, casi diez años antes, por su encuentro con Gershom Scholem. Este erudito judío de la cábala que emigró a Palestina en 1925 era y seguiría siendo su mejor amigo y su primer interlocutor. Si bien luego de una reunión en París en 1936 comenzaron a llamarse uno a otro por sus nombres de pila —*Lieber* Walter, *Lieber* Teddie—, Adorno y Benjamin siguieron tratándose de usted. En otras palabras, durante muchos años su correspondencia tuvo un carácter formal y serio. Esa situación era sin duda un reflejo de su época, así como de las costumbres de su medio social, pero también reflejaba una distancia que ellos no tenían con otros amigos. Es sorprendente observar así la intimidad de la correspondencia entre Benjamin y Gretel Karplus, la mujer de Adorno, a quien Walter había conocido en Berlín a mediados de los años veinte y que lo ayudaría (incluso económicamente) en la década siguiente. Ambos se tuteaban y se dirigían uno a otro con los apodos de Detlef y Felizitas, en un intercambio de frases llenas de afecto y simpatía que parecen transgresiones de las reglas estéticas formales establecidas por Teddie. En 1938, cuando los Adorno emigraron a Nueva York y el Instituto de Investigación Social comenzó a pensar en un posible traslado de Benjamin a las otras orillas del Atlántico, Gretel trató de convencerlo por medio de cartas en las que describía el carácter "surrealista"

de las metrópolis estadounidenses, donde él podría sentirse tan en casa como en sus "pasajes" parisinos.[18] A su turno, Detlef le contó a Felizitas que había visto a Katharine Hepburn por primera vez y le había impresionado el parecido entre ambas. El lugar limitado reservado al humor en su correspondencia con Adorno no permitía a Benjamin felicitar a un crítico inflexible de la industria cultural como su amigo por haberse casado con una belleza de Hollywood.[19]

JERARQUÍAS

La distancia —reducida poco a poco pero nunca borrada del todo— entre los dos corresponsales también se advierte en un aspecto paradójico de su relación: después de 1933, Adorno, el más joven, "el destinatario", alcanzó con rapidez una posición dominante desde un punto de vista material e "institucional". La obra de Benjamin se desplegó en los años veinte y treinta, desde su libro sobre el drama barroco alemán hasta el aforístico *Dirección única,* desde su seminal artículo sobre la cultura de masas hasta "Sobre el concepto de la historia", y desde sus artículos literarios hasta su libro inconcluso sobre París en el siglo XIX. En esa época, la obra de Adorno apenas comenzaba a tomar forma. Sus grandes libros solo se publicarían en los años de la posguerra, y no debe olvidarse que la correspondencia de la que hablamos es la intercambiada entre uno de los más afamados críticos literarios alemanes de la República de Weimar y el futuro autor de *Dialéctica de la Ilustración* (1947), *Minima moralia* (1951), *Dialéctica negativa* (1966) y *Teoría estética* (1970). En 1940, en el momento de la muerte de Benjamin, Adorno solo había publicado un libro sobre Kierkegaard y algunos notables artículos de crítica musical. Varios de sus escritos se inspiraban claramente en las intuiciones teóricas de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", como el propio Adorno reconocía sin ambages. Benjamin era una fuente de inspiración para él, pero del otro lado no sucedía indudablemente lo mismo. Con el paso de los años, Adorno llegaría a ser un cuidadoso, agudo, perspicaz y a menudo severo lector de los escritos de

Benjamin, y a la larga se lo reconocería como un crítico privilegiado y en muchos aspectos irremplazable, pero nunca como un inspirador.

La paradoja radica en el hecho de que el "destinatario" ya no aceptaba ese papel. Consciente de ser un mediador indispensable entre su amigo y la Escuela de Frankfurt en el exilio, Adorno, lejos de la postura de crítico fraternal, adoptó de buena gana la de un mecenas, un protector y, aún más ingratamente, la de un censor. ¿Cuáles eran las razones ocultas de una relación tan poco igualitaria, en la cual la supremacía intelectual de Benjamin se invertía dialécticamente para convertirse en sometimiento material, con muchas consecuencias desagradables? ¿Cómo podía el "destinatario" transformarse en un examinador, una especie de juez cuyas sentencias decidían el futuro de su amigo y cuyas cartas se esperaban con ansiedad y temor porque podían anunciar la salvación o la catástrofe? Tal vez sería miope explicar esta paradoja en términos puramente psicológicos, como una estrategia consciente de dominación buscada por Adorno. Esa relación nada igualitaria tenía su principal fundamento en una situación objetiva creada por un contexto que ellos no habían elegido: el ascenso al poder del nacionalsocialismo en 1933. Muchas consecuencias materiales y psicológicas de ese enorme viraje afectaron su amistad: la transformaron y fortalecieron, pero también la reconfiguraron sobre la base de una nueva "jerarquía". Adorno no había generado esta situación, por supuesto, pero parecía bastante cómodo con ella. Para evaluar la metamorfosis producida, podríamos comparar la carta de Benjamin del 17 de julio de 1931 con las que escribiría después de 1933. En la primera expresaba, con elegancia pero a la vez con firmeza, su descontento con el uso ligero que Adorno había hecho de sus ideas sin citarlo durante su clase inaugural en la Universidad de Fráncfort.[20] Le pedía amablemente que se disculpara por una actitud tan poco grata y en última instancia aceptó una dedicatoria en su libro a modo de compensación. Esa confianza en sí mismo habría de ser inimaginable en las cartas de 1937-1940, en las que un tono mucho más amistoso e íntimo ocultaba con frecuencia discrepancias no reveladas, a la vez que Benjamin se abstenía con sumo cuidado de criticar los artículos de su interlocutor.

La base material de su relación merece un escrutinio más penetrante.

Ambos procedían de la élite burguesa judeoalemana: Adorno era hijo de un rico comerciante de vinos de Fráncfort (su madre, de orígenes genoveses y corsos, era católica), mientras que Benjamin era hijo de un comerciante de antigüedades.[21] Los dos enfrentaron el conservadurismo de la universidad alemana, impregnado de antisemitismo. Benjamin comprendió con rapidez que en las instituciones académicas alemanas no había lugar para él; por su parte, gracias a Paul Tillich, Adorno no tardó en obtener el cargo de *Privatdozent,* es decir, el de profesor no titular y no remunerado: la posición más alta que, con pocas excepciones, un joven judío intelectual podía alcanzar en las humanidades. En su caso, sin embargo, contó con el apoyo económico de su familia al menos hasta 1938, en tanto que Benjamin se vio obligado, tras la muerte de su padre en 1926, a ganarse la vida como crítico literario, cosa que siempre consideró una carga insoportable. De 1933 en adelante vivió exiliado en París en miserables condiciones, con la asistencia esporádica de ciertas instituciones judías como la Alliance Israélite Universelle y la ayuda de algunos amigos. Su exesposa, Dora, que administraba una pequeña pensión en San Remo, Italia, y Bertolt Brecht, que lo recibió en Dinamarca, le permitieron superar los momentos más difíciles. A partir de 1937, el reducido subsidio mensual (80 dólares) que recibía del Instituto de Investigación Social (la Escuela de Frankfurt trasladada a Nueva York e instalada en la Columbia University) se convirtió en un aporte irremplazable para su supervivencia, en términos tanto materiales como psicológicos. Adorno empezó a colaborar con el instituto en 1934 y se convirtió oficialmente en uno de sus miembros en la primavera de 1938, cuando emigró a Nueva York, pero muy pronto alcanzó la posición de mediador entre Benjamin y Max Horkheimer, el director científico y financiero de la institución. Fue él quien abogó por Benjamin frente a Horkheimer, quien preparó su encuentro en París, le informó la decisión del instituto de financiar su investigación (el proyecto del Libro de los Pasajes) y, finalmente, tras el estallido de la guerra y la derrota de Francia en 1940, trató de salvarlo llevándolo a Nueva York. En otras palabras, la historia de su amistad es la crónica del poder creciente de Adorno sobre Benjamin. En una carta a Scholem de febrero de 1935, Benjamin mencionaba, mediante una

vaga alusión a *El proceso* de Kafka, el Instituto de Investigación Social, "en cuyo desván […] se pierde el desgastado hilo de mi vida".[22] En marzo de 1939, cuando su artículo sobre Baudelaire fue severamente criticado por Adorno y, en definitiva, rechazado por la revista del instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung,* le escribió a su amigo de Jerusalén con "pesado corazón", mencionando la posibilidad de que Horkheimer decidiera suspender el apoyo económico de esa institución, con catastróficas consecuencias para su vida y su trabajo.[23] Hannah Arendt, que lo visitó con regularidad en París durante los años de exilio de ambos, fue testigo de la angustia que le suscitaba estar permanentemente bajo la espada de Damocles del instituto. Es probable que exagerara cuando puso toda la relación de Benjamin con Adorno bajo el signo del "miedo", un miedo relacionado a la vez con la timidez y la "dependencia", pero su observación —basada en su conocimiento de ambos hombres— iba sin duda al núcleo del problema.[24]

EXILIO

Esa correspondencia cuenta la historia de dos exilios diferentes. Benjamin fue uno de los primeros intelectuales en marcharse de Alemania en 1933. A mediados de marzo, se instaló en París. Sus cartas a Scholem —y aún más las que este le escribía— dan testimonio de una clara y aguda conciencia de la dimensión histórica del viraje que se había producido.[25] Como reputado crítico literario judío inclinado a la izquierda, Benjamin sabía que habían desaparecido todas las oportunidades de trabajar en radios, diarios y revistas, sus principales fuentes de ingresos durante muchos años. Como nunca había estado afiliado al Partido Comunista, no temía un arresto inmediato, pero su carrera en Alemania quedó abruptamente interrumpida. Todos sus contratos se cancelaron. El 28 de febrero escribió a Scholem que en Berlín "el aire ya no se [podía] respirar" y que él se veía frente a una suerte de estrangulamiento económico.[26] Sus respectivos hermanos —Georg Benjamin, dirigente del Partido Comunista, y Werner Scholem, un exdiputado del Reichstag que era responsable de la oposición trotskista—

habían sido arrestados y torturados. Deportados, ambos morirían en los campos de concentración nazis. En abril, Scholem evaluó la magnitud de la "catástrofe", comparando la derrota del movimiento obrero con el final del judaísmo alemán.[27] Ahora, le escribió Benjamin algunos días después, "la emancipación de los judíos se destaca bajo una nueva luz".[28] En el currículum vítae que escribió algunos años más adelante para solicitar una visa estadounidense, afirmaba que su trayectoria intelectual estaba dividida, "como es muy natural, en dos períodos, antes y después de 1933".[29]

La *Gleichhaltung* —la "coordinación" de Josef Goebbels para nazificar las instituciones culturales alemanas— forzó a Benjamin a marcharse de un país donde no había lugar para él. Su pertenencia a la izquierda alemana "sin techo" —no tenía afiliación partidaria— reforzó inevitablemente su aislamiento en el exilio, donde estaba excluido de la red de solidaridad del antifascismo germano. "La vida entre los emigrados —escribía a Scholem en diciembre de 1933— es intolerable, en soledad no es más tolerable y entre los franceses no es posible. Solo queda entonces el trabajo, pero nada lo hace peligrar más que la admisión de que es, a todas luces, el último recurso mental interno." Benjamin asistió al Congreso Internacional en Defensa de la Cultura, el primer gran encuentro internacional antifascista, que se celebró en París en 1935, pero no integró la lista de oradores. En síntesis, el exilio lo privó de toda base económica sólida y lo arrojó a una condición de precariedad extrema. Él comprendió rápidamente que no podría publicar ni siquiera bajo un seudónimo (durante un tiempo había firmado como Detlef Holz). Su artículo autobiográfico "Infancia en Berlín" no se publicó (solo aparecería de manera póstuma); *Deutsche Menschen,* una colección de cartas de escritores alemanes clásicos que publicó en Suiza en 1936, tuvo una repercusión muy limitada, y la consecución de su proyecto más ambicioso, un libro sobre París como capital cultural del siglo XIX, dependía del humor del director del Instituto de Investigación Social. En enero de 1940, le escribió a Scholem una carta que era la descripción tanto de la situación mundial como de sus años de emigración: "Cada línea que logramos publicar hoy —por incierto que sea el futuro al que la confiamos— es una victoria arrancada a los poderes de las tinieblas". Su biblioteca —que él había enriquecido a lo

largo de los años como una obra de arte, con la pasión de un coleccionista— quedó en Berlín. Pudo recuperar una parte en París a través de Dinamarca, pero finalmente se vio obligado a abandonarla una vez más con la ocupación alemana de Francia en la primavera de 1940. Entre 1933 y este último año, cambió de dirección muchas veces en la capital francesa, sobre todo debido a sus dificultades para pagar el alquiler.

En contraste, Adorno nunca se consideró, propiamente hablando, un exiliado hasta 1938, cuando se instaló en Nueva York.[30] Como es obvio, la llegada de Hitler al poder había barrido con sus ambiciones académicas en Alemania, pero el hecho de no figurar en las listas del Jüdische Gemeinde (había recibido el bautismo católico, la religión de su madre, y luego lo inscribieron en la comunidad protestante), así como los importantes recursos financieros de su familia, lo salvaron del "estrangulamiento económico" descripto por Benjamin en sus cartas a Scholem. Ingresó al Merton College de Oxford como "estudiante avanzado" y comenzó a imaginar una carrera académica en el Reino Unido. Sin embargo, esa perspectiva no lo cautivaba y en 1938 aceptó con alegría el ofrecimiento de Horkheimer de incorporarse al Instituto de Investigación Social de Nueva York. De 1933 a 1938, Adorno viajó regularmente entre Oxford y Fráncfort, donde vivía su familia, en particular sus amadas madre y tía, cantante una y pianista otra, que lo habían orientado hacia la música. La solvencia económica y la libertad de movimientos, aunque relativas, explican por qué Adorno no vivió como un trauma el punto de inflexión de 1933. De lo contrario, sería difícil entender su ingenuidad al sugerir a Benjamin, en una carta de abril de 1934, que solicitara la admisión en la Asociación de Escritores Literarios (Reichschriftumskammer) creada por Goebbels, que todavía no incluía un "párrafo ario".[31] Ni falta hace decir que Benjamin no siguió su consejo y que la solicitud del propio Adorno fue rechazada un año después. También sería difícil entender su artículo —más indecente que ingenuo— publicado en junio de 1934 en *Die Musik:* una reseña elogiosa de la obra del compositor Herbert Müntzel inspirada en poemas del dirigente nazi Baldur von Schirach. En ella, Adorno saludaba el advenimiento de "la imagen de un nuevo romanticismo […] tal vez análogo a lo que Goebbels ha llamado

‘romanticismo realista’”.[32] Debemos recordar este texto —su autor lo definiría más adelante como un error— para apreciar mejor el desenfado con que, en 1937, demolió en sus cartas el libro de Kracauer sobre Jacques Offenbach. Según Adorno, este ensayo histórico era sencillamente “vergonzoso e idiota”, lo inspiraban fines comerciales y era desagradablemente “apologético”.[33] Está claro que, luego de semejante crimen intelectual, fue necesario que el Instituto de Investigación Social revisara su relación con Kracauer, y Adorno se enorgulleció de rechazar un artículo de este dedicado a la propaganda nazi y destinado al *Zeitschrift für Sozialforschung.* En otras palabras, Adorno no parecía haber experimentado las dificultades de la emigración. Su correspondencia con Benjamin las menciona solo una vez, en 1936, apenas un año después de la promulgación de las leyes de Núremberg, cuando le pide a su interlocutor que explore con discreción la posibilidad de obtener la ciudadanía francesa, sobre la base de los orígenes corsos de su madre (este proyecto fracasó, al igual que la solicitud de Benjamin).[34]

En 1939, al estallar la guerra en Europa, el Instituto de Investigación Social puso en marcha una iniciativa seria para salvar a Benjamin. Le ofreció un cargo estable en Estados Unidos, lo que llevó al escritor a dejar atrás sus vacilaciones sobre la partida de Europa. Su posible emigración a América ya se había mencionado antes sin tomar ninguna medida concreta. Un proyecto similar —a veces discutido con Scholem— tenía que ver con Palestina, pero enfrentaba obstáculos aún más grandes, tanto de índole material (la Universidad de Jerusalén no podía ofrecerle un cargo permanente) como intelectual (habría sido imposible seguir adelante con el Libro de los Pasajes en ese lugar). Muchas de las cartas de Benjamin mencionan su deseo de aprender inglés y hebreo, pero esto nunca pasó de ser una ilusión. Sus intentos de marcharse de Francia comenzaron realmente en 1939, sobre todo luego de su breve internamiento en un campo para “extranjeros enemigos” durante el otoño y, de manera más dramática, tras la derrota francesa de junio de 1940, cuando dejó París y viajó a Marsella. El instituto no escatimó esfuerzos para ayudarlo, y Adorno canceló sus vacaciones para seguir el rescate de su amigo. No obstante, su intento fue infructuoso y probablemente

no habría podido ser más eficaz. Dos de los amigos de Benjamin, Arendt y Kracauer, lograron llegar a Nueva York. Si él no lo hizo no fue debido a una ayuda insuficiente, sino más bien a causa de su agotamiento, su desesperación y su mala fortuna. Se suicidó en Portbou luego de ser arrestado en la frontera española, donde lo amenazaron con entregarlo a las autoridades francesas (y por ende a la Gestapo), pero sus compañeros de viaje, en definitiva, conseguirían cruzarla, llegar a Lisboa y embarcarse con destino a Nueva York. Benjamin carecía de la energía necesaria para hacer un viaje semejante, y tal vez lo preocupaba su vida en Estados Unidos, donde temía sentirse una pieza de museo, "el último europeo".[35] Su suicidio fue un acto de desesperación y al mismo tiempo un testimonio contra el fascismo, cuando no parecía haber posibilidad alguna de escapar.

POLÍTICA

El silencio de las cartas de Adorno y Benjamin sobre los grandes acontecimientos políticos de su tiempo es muy sorprendente. El ascenso del fascismo y la profundización de la crisis europea hasta el estallido de la guerra constituyen el telón de fondo de su intercambio, pero pocas veces se lo analiza o comenta. A diferencia de su correspondencia con Brecht y Scholem, las cartas que Benjamin intercambia con Adorno no contienen evaluación alguna de los juicios de Moscú (con la excepción de una vaga alusión del segundo a un libro de Trotski, *La revolución traicionada*),[36] la represión nazi, la Guerra Civil española, el Frente Popular francés o los acuerdos de Múnich. Ni uno ni otro eran analistas políticos, eso está claro, pero sus interpretaciones del fascismo no coincidían del todo y Benjamin prefería tal vez no recargar su delicada relación con una discrepancia política.

El fascismo tenía, en su opinión, una forma histórica y política —la del nacionalsocialismo alemán— y era una amenaza concreta constantemente evocada, en el momento de escribir sus tesis "Sobre el concepto de historia", por la máscara de gas colgada en una pared de su cuarto, que le parecía "una réplica desconcertante de las calaveras con que los monjes estudiosos

decoraban sus celdas”.[37] En esas tesis, donde aparece bajo la forma metafórica del “Anticristo”, el fascismo era un peligro para la humanidad en su conjunto. Nada podría sobrevivir a su victoria, ni la esperanza de una futura liberación ni la memoria de las luchas perdidas: “Ni siquiera los muertos estarán a salvo del enemigo si este gana”.[38] En contraste, Adorno tardó en cobrar conciencia de la catástrofe histórica encarnada por el nacionalsocialismo. Solo durante la guerra, bajo el efecto del exterminio de los judíos, llegó a interpretar el totalitarismo como el resultado de un proceso de “autodestrucción de la Ilustración”.[39] A partir de 1944, Auschwitz se convirtió en una dimensión central de su pensamiento y su obra. Hasta la Segunda Guerra Mundial, en cambio, había visto el fascismo como la expresión accidental de una tendencia general hacia una “sociedad administrada” y la reificación de las relaciones humanas. Encontraba en el totalitarismo la uniformación de la vida y el pensamiento, el rechazo de la otredad y la eliminación de la “no identidad” *(Nichtidentisch),* lo que él llamaba “mentalidad de lista única” *[ticket mentality]*.[40] Por consiguiente, ni una sola línea de sus escritos se refería a las maneras de luchar contra el fascismo. A diferencia de Benjamin, Adorno no prestaba atención a la política del comunismo y la socialdemocracia oficiales, cuya pasividad y cuyo sectarismo habían tenido consecuencias catastróficas. En sus comentarios al artículo de Horkheimer “Los judíos y Europa” (1939), Benjamin criticaba con severidad “el optimismo autocomplaciente de nuestros líderes de izquierda”, y su visión melancólica de la historia no ignoraba la autonomía de la política como intervención subjetiva y de la acción revolucionaria como el arte del “tiempo del ahora” *(Jetztzeit)*.[41] Auguste Blanqui, cuyo propósito era “acabar con la injusticia presente” y “arrancar a la humanidad, en el último instante, de la catástrofe que asoma a cada paso”, seguía siendo, a sus ojos, el paradigma de esa política revolucionaria.[42] Según Adorno, que fusionaba la dialéctica de Hegel con el diagnóstico de la modernidad de Weber, la historia era un movimiento lineal hacia el triunfo de Occidente —a la manera del Espíritu absoluto hegeliano —, pero su epílogo era la “jaula de hierro” del totalitarismo. El fascismo era omnipresente, invasor y estaba intrínsecamente relacionado con una

modernidad en que, escribía en un artículo de 1938 sobre Aldous Huxley, la única utopía aún concebible era la "colectivización total" y la "dominación total".[43]

Las experiencias trágicas reflejadas por su correspondencia con Benjamin encontraron sin duda un potente eco en las páginas de *Minima moralia* (1951) dedicadas a los intelectuales en el exilio. Uno de esos fragmentos —escrito en 1944— merece citarse in extenso:

> Todo intelectual en el exilio, sin excepción, está mutilado, y hará bien en reconocerlo si no quiere que se lo hagan saber detrás de las puertas herméticamente cerradas de su autoestima. Vive en un entorno que debe seguirle siendo incomprensible, por impecable que sea su conocimiento de las organizaciones sindicales o de la industria automotriz; siempre estará extraviado. Entre la reproducción de su existencia bajo el monopolio de la cultura de masas y el trabajo imparcial y responsable se abre una brecha irreconciliable. Su lengua ha sido expropiada, y socavada la dimensión histórica que alimentaba su conocimiento. La creación de grupos cerrados y políticamente controlados, recelosos de sus miembros y hostiles a los catalogados como diferentes, agrava su aislamiento. La parte del producto social que toca a los extranjeros es insuficiente y los fuerza a entablar una segunda lucha sin esperanzas dentro de la competencia general. No hay individuo que no resulte marcado por todo esto. Aun el hombre a quien se ha ahorrado la ignominia de la coordinación directa lleva, como marca especial, esa misma exención, una existencia ilusoria e irreal en el proceso vital de la sociedad. Las relaciones entre los desterrados están aún más envenenadas que las existentes entre los residentes de larga data. Todos los énfasis son erróneos y todas las perspectivas están trastocadas. La vida privada se afirma de un modo indebido, frenético y vampírico, y trata de probar convulsivamente, porque en realidad ya no existe, que está viva. La vida pública se reduce a un juramento tácito de fidelidad a la plataforma. […] El ojo para las posibles ventajas es el enemigo mortal de todas las relaciones humanas; puede de estas esperarse solidaridad y lealtad, pero no de la consideración de los fines prácticos.[44]

Es indudable que estas palabras expresaban una parte de la experiencia vivida. Observado de manera retrospectiva, el exilio no carece de movilidad, pero siempre se soporta con un sentimiento de pérdida irreparable, empobrecimiento material y "mutilación" espiritual. Muy pocos exiliados en París, Praga, Londres o Nueva York se sintieron enriquecidos por los privilegios epistemológicos del "extranjero", lúcidamente descriptos por Georg Simmel a comienzos del siglo XX:[45] el exilio es triste y miserable. También puede reconocerse un sabor autobiográfico en la afirmación de

Adorno de que la lengua de los exiliados "ha sido expropiada". Orgulloso de escribir en un lenguaje "intraducible" —Arthur Lovejoy calificó su estilo de "*pathos* metafísico de la oscuridad"—,[46] Adorno nunca aceptó remplazar el alemán por el inglés, como sí hicieron Arendt, Kracauer y Marcuse. De acuerdo con la opinión de su compatriota Werner Sombart, probablemente consideraba la lengua de Shakespeare mucho más adaptada a las "naciones comerciantes" *(Händlervölker)* que al pensamiento filosófico. También son evocaciones autobiográficas sus referencias a las relaciones "envenenadas" entre exiliados, así como al conformismo como una condición de la supervivencia. Esto recuerda la censura que Horkheimer y él impusieron a la revista del instituto, *Zeitschrift für Sozialforschung,* sistemáticamente expurgada de toda palabra con una connotación radical. En la versión revisada del artículo de Benjamin sobre Eduard Fuchs, el coleccionista socialista alemán, el fascismo se convirtió en "doctrina totalitaria" y las "fuerzas constructivas humanas" remplazaron a la palabra "comunismo". La finalidad de esos eufemismos semánticos era —tal como Horkheimer lo explicó en 1938— no pronunciar una sola palabra "que pudiera interpretarse políticamente".[47]

La alusión de Adorno al aislamiento de los exiliados en un contexto foráneo y a menudo hostil también era de carácter autobiográfico. En realidad, la vida de esos exiliados en los años treinta no iba más allá de un estrecho universo compuesto en su mayoría de emigrados judeoalemanes. En Oxford, Adorno tuvo la sensación de llevar "la vida de un erudito medieval de 'toga y birrete'".[48] No tenía un buen recuerdo de esa experiencia (y según Isaiah Berlin él tampoco lo dejó).[49] Sus cartas no mencionaban ningún contacto con el Reino Unido, un país en cuya tradición filosófica no estaba interesado. Solo la obra de Karl Mannheim, un judío húngaro emigrado y exprofesor de la Universidad de Fráncfort, mereció su atención (escribió una reseña crítica de *Ideología y utopía*). En Nueva York, con la excepción de los primeros años, cuando participó en el Proyecto de Investigación de la Radio de Princeton dirigido por Paul Lazarsfeld, su vida quedó circunscripta casi por completo dentro de los límites del Instituto de Investigación Social, donde su interlocutor privilegiado era Horkheimer.[50] En una carta menciona

una comida con otro exiliado de Fráncfort, el filósofo cristiano Paul Tillich. La única personalidad importante que conoció en Nueva York, según sus cartas, fue Meyer Schapiro, un historiador marxista del arte de la Columbia University que hablaba alemán y conocía a muchos emigrados antifascistas (en esa época simpatizaba con León Trotski).

En París, Benjamin estaba sumamente aislado. Esta situación se debía a lo mucho que los franceses sospechaban de los exiliados alemanes, como él destacaba en una carta a Scholem en la cual citaba un aforismo popular: "Los emigrados son peores que los *boches*".[51] Según Hannah Arendt, Benjamin amaba Francia, un país donde se sentía tan "en casa" como en Berlín. Lo fascinaba esa ciudad, París, que se había "ofrecido a todos los desamparados como un segundo hogar desde mediados del siglo pasado". Pero lo que más lo atraía de ella, agrega Arendt, era el pasado: "El traslado de Berlín a París equivalía a un viaje en el tiempo, no de un país a otro sino del siglo XX al siglo XIX".[52] A los ojos de Benjamin, París era la ciudad de Baudelaire, una ciudad cuya atmósfera le había gustado particularmente desde su primer viaje en 1913 y a la cual dedicaría más adelante su *Libro de los Pasajes.* La ciudad entera, podríamos decir, se le aparecía como un gigantesco lugar de la memoria: su pasado estaba grabado en sus edificios y sus calles como una exposición en vivo. En el artículo sobre Eduard Fuchs, resumía en unas pocas líneas su imagen de la capital francesa: "El terreno de tres grandes revoluciones, el hogar de los exiliados, el origen del socialismo utópico, la patria de quienes aborrecen la tiranía, como Michelet y Quinet, y para terminar, el suelo donde están enterrados los comuneros".[53] Tras su muerte, tuvieron que transcurrir varias décadas para que la cultura francesa descubriera a este emigrado que había traducido a Baudelaire y Proust y presentado el surrealismo a los lectores de *Literarische Welt.* Benjamin conoció a Gide y Valéry, a quienes había dedicado reseñas y que respaldaron por escrito su solicitud de la ciudadanía francesa, pero sus relaciones no eran estrechas. En 1935, Jean Paulhan rechazó un artículo sobre Bachofen que él había escrito para la *Nouvelle Revue Française*, la revista literaria más prestigiosa de París, y apenas unos pocos artículos se publicaron en francés durante su vida. El París de Benjamin era antes que nada la Biblioteca

Nacional —una famosa fotografía de Gisèle Freund lo muestra trabajando en la sala de catálogos—, donde pasó varios años, interrumpidos por sus frecuentes viajes a San Remo, Svendborg e Ibiza, lugares a los que lo invitaban su exmujer, Brecht y Jean Selz. La única conocida francesa que tenía era Adrienne Monnier, propietaria de una librería del Barrio Latino; en el otoño de 1939, ella puso en juego todas sus energías para liberarlo del campo de Nevers para "extranjeros enemigos".[54]

Mucho más compleja y probablemente marcada por una incomprensión recíproca fue la relación de Benjamin con el Collège de Sociologie, cuyas ideas difundían revistas como *Contre-Attaque* y *Acéphale.* En 1936, Benjamin conoció a Pierre Klossowski, traductor al francés de "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", y Georges Bataille, conservador de la Biblioteca Nacional, que lo presentó en el Collège. Último movimiento de vanguardia del período de entreguerras, esta asociación reunía a un grupo de intelectuales encabezado por el propio Bataille, Michel Leiris y Roger Caillois. Algunos de ellos habían participado en el surrealismo, pero decidieron apartarse de André Breton y abandonar a Marx para dar nuevo impulso al legado de la sociología de Durkheim y la antropología de Mauss. Benjamin estaba fascinado y a la vez alarmado por su radicalismo antiburgués y su nuevo abordaje de lo "sagrado". Su escepticismo era fortalecido por Adorno, que advertía en los escritos de Caillois una "fe en la naturaleza que es hostil a todo y, a decir verdad, criptofascista", no muy distinta del misticismo de Carl Gustav Jung y Ludwig Klages, para no hablar de la concepción nazi de la *Volksgemeinschaft.*[55] Muchos años después, Klossowski recordó una anécdota que ilustra la incomprensión existente entre los exiliados alemanes y los intelectuales del Collège de Sociologie. Una vez, cuando Adorno le preguntó sobre las actividades de esta institución, Bataille respondió: "Inventamos nuevos tabúes". Pasmado, Adorno replicó: "¿No tenemos ya bastantes?", mientras Benjamin asentía con la cabeza.[56] Según Klossowski, este último asistía a las reuniones del Collège con curiosidad y consternación, ya que consideraba como un error imperdonable los "excesos metafísicos y políticos" de sus miembros. La experiencia alemana había probado con claridad que un juego tan peligroso como ese podía generar "un

campo psicológicamente favorable al fascismo".[57] Benjamin confirmó su crítica al reseñar en la *Zeitschrift für Sozialforschung* un ensayo de Caillois, "L'Aridité", pero firmó su artículo con un seudónimo para evitar conflictos con Bataille, que lo ayudaba en la Biblioteca Nacional (en particular protegiendo algunos de sus manuscritos).

SURREALISMO

A pesar de su escepticismo compartido respecto a Bataille y el Collège de Sociologie, Adorno y Benjamin discrepaban considerablemente en su interpretación del surrealismo. Este era un elemento crucial en la fascinación que el segundo sentía por Francia, al menos desde su lectura de *El campesino de París,* una novela de Louis Aragon de la que había traducido algunos fragmentos para *Literarische Welt.* En un sólido artículo escrito en 1929, Benjamin describía el surrealismo como el primer movimiento de vanguardia que reintroducía en Europa "un concepto radical de libertad", cuyas huellas se habían perdido desde Bakunin.[58] "Conquistar las energías de la embriaguez para la revolución": tal era el proyecto del surrealismo, un movimiento que trataba de conciliar la libertad y la emancipación humana. Se valía de la magia y los sueños a fin de transfigurar la realidad y "anticipar" la liberación: no solo el fin de la explotación, sino también la realización de los cuerpos, la imaginación, el arte y las mentes. Benjamin ponía de relieve las potencialidades disruptivas de ese componente "anárquico" del surrealismo, pero, al mismo tiempo, criticaba su indiferencia ante "la preparación metódica y disciplinada de la revolución".[59] En síntesis, el surrealismo cumplía la *pars destruens* de la revolución, no su *pars construens.* Como han señalado Michael Löwy y Margaret Cohen, Benjamin compartía con Breton una interpretación "gótica" del marxismo que se fascinaba con la dimensión mágica del pasado y encontraba en el encantamiento y lo maravilloso las fuentes de su imaginación utópica.[60] Como las creaciones surrealistas, el estilo aforístico, fragmentario y "micrológico" de Benjamin inventaba "iluminaciones profanas" que bosquejaban la imagen de una sociedad

liberada. Había una afinidad evidente entre la práctica surrealista de las "asociaciones libres" y la deconstrucción de las reglas capitalistas, que inspiraba el arte del vagabundeo encarnado por la figura del *flâneur:* transformar la modernidad en un ámbito de placer estético y evitar simultáneamente la reificación de la mercancía y la racionalización utilitaria y productiva del tiempo. La teoría surrealista del sueño estimuló el interés de Benjamin en Freud y le proporcionó una clave esencial para interpretar París y el siglo XIX. En el *Libro de los Pasajes,* el "despertar" *(Erwachen)* se definía como "el gran modelo del recuerdo" *(des Erinners).*[61] La ciudad moderna, con su condensación del pasado en la arquitectura y el paisaje, era un campo privilegiado para ese ejercicio de reactivación de la memoria. Al combinar los restos de un pasado destruido por el capitalismo industrial y la fantasmagoría del universo de la mercancía producida por la modernidad, la gran ciudad engendraba "experiencias vividas" y "choques eléctricos" —en el sentido de Baudelaire— que establecían una relación dialéctica con el pasado. En el *Libro de los Pasajes,* esta articulación fecunda entre el sueño y la rememoración se identificaba con el surrealismo: "El siglo XIX, para adoptar el término de los surrealistas, es la serie de ruidos que invaden nuestro sueño y que interpretamos al despertar".[62]

Según Benjamin, uno de los rasgos fundamentales de la modernidad es el agotamiento de la experiencia transmisible *(Erfahrung)* y la primacía de la experiencia vivida, efímera y fragmentaria *(Erlebnis).* El pasado dejaba de vivir en el presente —en el cual subsistía como una "reliquia secularizada"—[63] porque no era posible apropiárselo por medio de un proceso de transmisión espontánea y casi natural de una generación a otra. En su ensayo sobre la figura del narrador, Benjamin fechaba simbólicamente en la Gran Guerra el momento crucial del fin de la experiencia transmisible. La masacre industrial de 1914-1918 había roto los ritmos naturales de existencia de millones de seres humanos, cuyos cuerpos, "diminutos y frágiles", eran arrojados en medio de "un campo de fuerzas de torrentes y explosiones destructivas": semejante experiencia traumática hacía instantáneamente obsoletas e inútiles sus experiencias anteriores.[64] A partir de ese momento, fue necesaria la existencia de un disparador o un desencadenante para

reactivar el pasado. En el campo estético, el surrealismo era el intento más interesante y ambicioso de llenar esa brecha entre el instante fugitivo, el choque y la memoria.

Sin embargo, a juicio de Adorno, ni la rememoración ni las imágenes utópicas podían salvar la dicotomía entre *Erlebnis* y *Erfahrung,* cuyo resultado ineluctable —tal como le escribía a Benjamin en febrero de 1940— era una "teoría dialéctica del olvido", es decir, "una teoría de la reificación".[65] El desvanecimiento de la memoria en las sociedades modernas seguía de manera coherente a un proceso histórico desplegado bajo el signo de la dominación. Benjamin veía la rememoración como un instrumento intelectual para preservar el sueño de una sociedad sin clases. A los ojos de Adorno, esto era romanticismo: la idealización del pasado ingenuamente transformado en una "edad de oro". En su artículo "París, la capital del siglo XIX", de 1935, Benjamin utilizaba la memoria como una "categoría mítica y arcaica" y se arriesgaba a formular una teoría peligrosamente cercana a visiones reaccionarias como el "inconsciente colectivo" de Jung y el mito de Klages.[66] En el texto "El París del Segundo Imperio", otro artículo de Benjamin —finalmente rechazado por la *Zeitschrift für Sozialforschung*—, Adorno veía una forma de materialismo "inmediato", "casi antropológico", que reducía el concepto de fantasmagoría al comportamiento bohemio y llevaba a un callejón sin salida, "en el cruce entre la magia y el positivismo".[67] En otras palabras, la magia del *flâneur* y el positivismo de una reconstrucción histórica de la bohemia, una dificultad que él comparaba con los escritos de Georg Simmel sobre la ciudad y el libro de Kracauer sobre Offenbach, donde el bulevar se convertía en el núcleo del siglo XIX. Benjamin analizaba las figuras literarias de la poesía de Baudelaire (el *flâneur,* el bohemio y el dandi) como productos de la fantasmagoría de una sociedad "reificada" (concepto que tomaba de Marx y Lukács) y como un intento de escapar a la reificación. Relacionaba la obra de Baudelaire con el advenimiento de la sociedad de masas y de innovaciones tales como las luces de gas, las grandes tiendas, las novelas por entregas, la fotografía, las galerías y los bulevares, así como con el surgimiento de las multitudes y de nuevas figuras sociales, entre ellas, los periodistas, los detectives, los policías, los

conspiradores y los revolucionarios profesionales. Los "choques" que —como un reflejo de la vida de una gran ciudad— generan el ritmo de la poesía de Baudelaire estaban en perfecta simetría con las insurrecciones de Blanqui, en quien Benjamin veía al líder más importante de las barricadas.[68] Ambos formaban parte de la ciudad moderna y rechazaban la filosofía del progreso con su fe positivista en la sociedad industrial. Para terminar, era esta crítica "práctica" del capitalismo —el núcleo común de la estética surrealista y la política blanquista— lo que exasperaba a Adorno. Este expresó su hostilidad al surrealismo en muchos de sus escritos, desde *Filosofía de la nueva música* hasta un artículo de 1956 incluido en *Notas sobre literatura.* En este último, destacaba la impotencia del surrealismo frente a la reificación y sugería que su fascinación con los objetos oníricos era una forma de fetichismo cercana a la pornografía.[69]

Después de la guerra, Adorno dio una definición exacta del estilo de Benjamin, al calificar sus textos aforísticos y fragmentarios de "imágenes que piensan" *(Denkbilder).*[70] Benjamin analizaba los conceptos como imágenes, no como representaciones sino como entidades separadas susceptibles de ser observadas como objetos espirituales. Adorno no compartía este método y señalaba el límite del pensamiento benjaminiano en una "filosofía de la fragmentación [que] era fragmentaria en sí misma". En una palabra, su "método micrológico y discontinuo nunca integraba del todo la idea de la mediación universal".[71] La consecuencia era su incapacidad de alcanzar la totalidad dialéctica en el sentido de Hegel y Marx. Estas discrepancias explican la actitud contradictoria de Adorno: por un lado, trataba de convencer a Horkheimer de que apoyara el proyecto del Libro de los Pasajes de Benjamin (lo describía como un "aporte verdaderamente extraordinario a la teoría" y una "obra maestra"),[72] y, por otro, no podía ocultar su juicio negativo sobre el artículo de este dedicado a Baudelaire, y en última instancia se valió de su poder de censura. Amistad, admiración, inspiración, puntos de vista contrastantes y, sobre todo, una indiscutible superioridad "jerárquica" dentro del Instituto de Investigación Social: esos eran los elementos que orientaban la actitud de Adorno hacia Benjamin.

Cultura de masas

Otra de las discrepancias discutidas en su correspondencia tenía que ver con el arte en la sociedad de masas. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", el famoso ensayo de Benjamin —publicado por primera vez en francés en la *Zeitschrift für Sozialforschung* en 1936—, despertó el entusiasmo del joven filósofo de la música. Adorno consideró profunda e iluminadora esta teoría estética que presentaba la pérdida del aura como el rasgo peculiar de la industria cultural. Sin embargo, su entusiasmo era el resultado de una lectura muy unilateral del texto. En tanto que Benjamin señalaba dos consecuencias principales del surgimiento de un arte técnicamente reproducible —por un lado, el final de su unicidad irreductible (aura) y, por otro, las nuevas potencialidades de su diseminación (incluida su democratización)—, Adorno no veía otra cosa que una reflexión sobre "la 'liquidación' del arte".[73] Y en tanto que Benjamin ponía de relieve que, por primera vez en la historia, la obra de arte concebida como reproducible —las películas, por ejemplo— se emancipaba de la necesidad de "estar al servicio de un ritual", y con ello "aumentaban las oportunidades para la exposición de sus productos",[74] Adorno no veía otra cosa que una nueva ilustración del "sadismo burgués" que agobiaba a las audiencias masivas.[75] En opinión de Benjamin, el arte de la sociedad de masas podía tener una dimensión emancipatoria que compensara dialécticamente la declinación del aura; en opinión de Adorno, significaba el fin de la creación artística por obra de la reificación universal. Benjamin fusionaba múltiples influencias en una nueva y original teoría: el teatro épico de Brecht, el constructivismo soviético (descubierto gracias a Asja Lacis) y la teoría de Kracauer del "ornamento de la masa";[76] la crítica de Adorno combinaba el aristocratismo estético con el pesimismo cultural. Muchos años después, este último describiría el ensayo de Benjamin en términos psicoanalíticos como una típica "identificación con el agresor".[77]

"La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" tuvo una influencia profunda sobre dos artículos de Adorno —el primero dedicado al

jazz y el segundo, al "carácter fetichista" en la música— publicados en 1936 y 1938 por la revista del Instituto de Investigación Social. A su entender —escribía a Benjamin—, los llamados elementos progresistas del jazz no eran otra cosa que una fachada que ocultaba algo "en verdad absolutamente reaccionario".[78] El núcleo del jazz era una violencia regresiva capaz de reforzar las cadenas de la dominación, una interpretación exactamente igual a la que Horkheimer hacía del fascismo como la expresión de la "rebelión de la naturaleza". Al funcionar como una salida para las masas de una sociedad alienada, el jazz despertaba el potencial destructivo de la racionalidad instrumental.[79] A sus ojos, la excitación monótona del jazz combinaba un acto de rebelión con la desesperación del sometimiento y revelaba de ese modo la existencia de un componente "sadomasoquista".[80] Sus ritmos lánguidos recordaban los desfiles militares de una manera que era una síntesis perfecta de las tendencias totalitarias de la sociedad de masas. En su artículo sobre el carácter fetichista en la música, comparaba a los directores estadounidenses de bandas de la era del *swing* con el *Führer* fascista.[81] Tras reformular el concepto de declinación del aura desde el punto de vista de la "regresión de la escucha", el artículo de Adorno terminaba con una crítica radical de la música de masas como una forma de arte que expresaba exhaustivamente el masoquismo de la escucha, la alienación general y la identificación con la autoridad. Como lo sugieren con claridad muchos de sus escritos posteriores, su respuesta a la declinación del aura era el atonalismo de Schönberg. Esa música, señalaba, no deseaba ser "decorativa", sino "veraz": al abandonar las consonancias armónicas, Schönberg procuraba llegar a la expresión auténtica de un sufrimiento íntimo, la angustia de los seres humanos enfrentados a la violencia de un mundo reificado.[82] En una carta de 1936, Adorno calificaba a Viena de su "segundo hogar":[83] París era la capital de las revoluciones del siglo XIX; Viena, el corazón de la crisis del mundo burgués y la identidad subjetiva.

Sobre la base de una proposición similar —el nacimiento de un arte sin aura en el capitalismo moderno—, Benjamin y Adorno extraían conclusiones opuestas. El primero prescribía la *politización del arte* —favorecida por sus nuevos fundamentos técnicos— como una respuesta necesaria a "la

estetización de la política tal como la lleva a cabo el fascismo";[84] el segundo se refugiaba en una especie de romanticismo resignado, acompañado de una *crítica puramente contemplativa.* Esta discrepancia no hacía más que reflejar dos formas diferentes de melancolía de izquierda, ambas románticas pero políticamente divergentes: la primera en favor de una agencia radical, la segunda resignada y pasiva. ¿Cómo explicaremos, a partir de esto, la carta en que Benjamin, al comentar el artículo de Adorno sobre el jazz, manifestaba su idea de una "profunda y espontánea comunicación interna entre nuestros pensamientos"?[85] ¿Por qué no advertía que Adorno se había limitado a aplicar a la música su teoría de la pérdida del aura? Claro, el emigrado en París no estaba familiarizado con el jazz ni interesado en buscar el inconsciente "fascista" de Duke Ellington. Su "entusiasmo" dependía probablemente de razones diferentes: el "temor" a un hombre a quien estaba sometido en el aspecto material, la "relación envenenada" entre los exiliados y el disimulo concomitante. En sus cartas, Benjamin no se atrevía, sencillamente, a criticar a Adorno.

Redención

En la primavera de 1938, mientras dictaba conferencias en Nueva York, Scholem se encontró con Adorno, que acababa de llegar a Estados Unidos. En una carta a Walter, los extensos (y positivos) comentarios de Teddie sobre esa reunión se convertían en el pretexto para explicar sus diferentes puntos de vista acerca de la teología judía (una discrepancia discutida dos años antes en San Remo). Al método de Scholem, cuyo intento de "salvar la teología" le parecía "curiosamente lineal y romántico", Adorno oponía el enfoque de Benjamin, a sus ojos claramente "superior", que trataba de "movilizar en forma anónima el poder de la experiencia teológica dentro del ámbito de lo profano".[86] Ese enfoque, escribía, era parecido al suyo y distaba del materialismo ortodoxo de Brecht (mencionado de manera fugaz como una "piedra filosofal y piedra del escándalo que vive hoy en Dinamarca").[87] Adorno reafirmó ese juicio en 1950, en un artículo que presentaba el

pensamiento de Benjamin como un intento de introducir el misticismo judío en la *Aufklärung.* El resultado no era una búsqueda de la trascendencia, sino antes bien una singular hermenéutica que consistía en interpretar la literatura profana como si fuera un texto sagrado y tratar de preservar el legado de la teología por medio de su violación: "[Benjamin] consideraba la profanación radical como la única posibilidad para la herencia teológica que se malgastaba en la profanidad".[88] La observación, extremadamente aguda, capta con lucidez el proyecto de Benjamin. A diferencia de Brecht, para quien "Sobre el concepto de historia" era un soberbio manifiesto revolucionario escrito en un críptico estilo místico,[89] o de Scholem, para quien Benjamin era un pensador metafísico desafortunadamente disfrazado de materialista,[90] Adorno comprendía que su amigo de París era al mismo tiempo un *marxista* y un *teólogo.* Política y religión, marxismo y judaísmo mesiánico, coexistían en su pensamiento sin desaparecer. De conformidad con la lectura racionalista de Brecht o la interpretación religiosa de Scholem, muchos críticos han considerado como un inexorable fracaso ese intento de fusionar el marxismo y la teología judía. No obstante, Benjamin no trataba ni de "teologizar" el marxismo ni de "secularizar" el judaísmo mesiánico en el materialismo histórico. Según Michael Löwy, los interpretaba como dos elementos complementarios: "En Benjamin, lo religioso y lo político mantienen una relación de reversibilidad recíproca y traducción mutua que escapa a cualquier reducción unilateral: en un sistema de vasos comunicantes, el fluido está necesariamente presente en todos los brazos al mismo tiempo".[91] En otras palabras, la teología (la trascendencia) y el marxismo (la historia) se necesitaban uno a otro para ser eficaces; de lo contrario, el segundo se convertiría en positivismo, como la mayor parte del marxismo de tiempos de Benjamin, y la primera, en una forma de misticismo.[92]

Una articulación tan original entre el pensamiento religioso y el pensamiento profano, el pensamiento mesiánico y el pensamiento secular, resulta finalmente en una nueva visión de la historia y la revolución. En sus tesis de 1940 —entregadas a Adorno por Arendt y publicadas por el instituto un año después de la muerte de Benjamin—, esa nueva visión se torna oscura y apocalíptica. La tesis más famosa —la novena— pone la historia bajo la

mirada alarmada de un ángel que, empujado hacia el cielo por una tormenta, observa frente a sí un paisaje de ruinas: el pasado es una cadena de derrotas y opresión que solo por error puede llamarse progreso. En *Dialéctica de la Ilustración,* su obra maestra publicada al final de la Segunda Guerra Mundial, Horkheimer y Adorno mencionaban ese *Denkbild* en conexión con su propia visión del totalitarismo como el epílogo de la trayectoria de la civilización occidental.[93] Sin embargo, a juicio de Benjamin la historia no está íntegramente contenida en ese cortejo de vencedores celebrado por el historicismo como un tiempo lineal, cronológico, homogéneo y vacío de "progreso". La historia guarda en sí misma la memoria de los vencidos, el recuerdo de las derrotas sufridas y la promesa de una redención futura. Según la tradición judía, "cada segundo es el pequeño portal del tiempo por el cual podría entrar el Mesías".[94] A la visión historicista del pasado, Benjamin oponía una concepción mesiánica de la revolución: el advenimiento de una nueva era que, al romper el encadenamiento de reveses, interrumpe la continuidad de la historia. En vez de hacer "avanzar" la historia, la revolución debería "detenerla". A diferencia de Marx, que definía las revoluciones como las locomotoras de la historia, Benjamin las consideraba como los "frenos de emergencia" para detener el rumbo del tren hacia la catástrofe.[95] Es precisamente en esa fuga súbita del tiempo histórico donde él introduce una dimensión mesiánica: como una fuerza redentora, la revolución no realiza la historia; su meta es más bien salir de ella.

Desde la perspectiva de Benjamin, las revoluciones también satisfacían una exigencia de memoria. Las revoluciones del siglo XIX eran portadoras de "imágenes desiderativas" *(Wunschbilder)* que exhumaban un pasado ancestral:

> A la forma del nuevo medio de producción, que en un comienzo aún está regido por la forma del antiguo (Marx), corresponden en la conciencia colectiva imágenes donde lo viejo impregna lo nuevo. Esas imágenes son imágenes desiderativas. […] En el sueño en que cada época alimenta imágenes de la que la seguirá, esta última aparece unida a elementos de la historia primigenia *[Urgeschichte],* es decir, a elementos de una sociedad sin clases. Y las experiencias de esta sociedad —tal como se conservan en el inconsciente colectivo— engendran, mediante la interpenetración con lo que es nuevo, la utopía que ha dejado su huella en mil configuraciones de la

vida, desde edificios duraderos hasta modas fugaces.[96]

En este pasaje, el recordar genera una tensión utópica que, entre los polos del surrealismo y el judaísmo mesiánico, da forma a la versión benjaminiana del materialismo histórico.[97]

Adorno había entendido muy bien las fuentes de inspiración de Benjamin, pero no aceptaba sus conclusiones revolucionarias. Como Brecht, Lukács y Korsch, Benjamin consideraba que "el sujeto del conocimiento histórico [es] la clase oprimida y en lucha".[98] A los ojos de Adorno, esta visión revelaba simplemente la influencia deletérea que Brecht ejercía sobre su amigo. Su propio marxismo, en contraste, era puramente estético y por completo indiferente —por no decir hostil— a toda idea de lucha de clases. En la concepción marxista, pensaba Adorno, el proletariado era una suerte de *deus ex machina* abstracto e inútil. Si Benjamin quería seguir siendo miembro del Instituto de Investigación Social, le advertía, debía dejar de lado ese estilo político de pensamiento. "Este es el preciso momento de poner un límite", escribía en 1935, al explicar las razones de la censura aplicada por el instituto a su artículo "París, capital del siglo XIX".[99]

La discrepancia entre ambos era tan profunda como inevitable: Adorno rechazaba toda idea de compromiso político, mientras que Benjamin consideraba que cualquier crítica del capitalismo que se limitara a la esfera estética era estéril y carecía de valor. En la conclusión de "El autor como productor", un texto muy brechtiano que no envió a Adorno, señalaba que la lucha final no opondría el capitalismo al "espíritu", como un combate entre entidades metafísicas, sino capitalismo y proletariado como dos fuerzas sociales antagónicas.[100]

Fue tal vez por medio de una articulación tan peculiar entre comunismo y teología que Benjamin trató de escapar a los callejones sin salida de las versiones dominantes del materialismo histórico: el estalinismo, la socialdemocracia y el marxismo occidental, es decir, el autoritarismo burocrático, el reformismo evolutivo y un repliegue hacia la estética.[101] Encerrado en esta última, Adorno siempre se negó a dar una dimensión política a su teoría crítica. Las raíces de su discrepancia con Benjamin eran

las mismas que las de su conflicto con Marcuse, cuya interpretación de "Sobre el concepto de historia" era mucho más radical que la suya.[102] En 1969, el autor de *El hombre unidimensional* acusó a Adorno, director del Instituto de Investigación Social, de traicionar la teoría crítica con su conformismo y su conservadurismo (aquel había llamado a la policía para desalojar de la institución a los estudiantes rebeldes de Fráncfort que la habían ocupado).[103]

El diálogo de Adorno y Benjamin —nacido en 1923, justo después de los primeros caóticos y agitados años de la República de Weimar— se interrumpió trágicamente en septiembre de 1940 en Portbou, cuando una nueva catástrofe histórica estaba en sus inicios. Fue Adorno el destinatario de las últimas palabras de Benjamin, en francés, cuando se encontró en "una situación sin escapatoria".[104] Eran las últimas palabras de una amistad y un diálogo inconcluso. Las cartas de ambos son el epitafio melancólico del período más rico y al mismo tiempo más trágico de la historia europea, cuando era medianoche en el siglo.

VII. TIEMPOS SINCRÓNICOS: WALTER BENJAMIN Y DANIEL BENSAÏD

PORTBOU

Portbou es el pueblo catalán donde Benjamin se suicidó en septiembre de 1940, cuando trataba de escapar de Francia (figura 45). Temía ser arrestado por la policía de Vichy y entregado a la Gestapo, como ya había sucedido con muchos otros judeoalemanes emigrados. En Marsella, había obtenido una visa estadounidense gracias a sus amigos de la Escuela de Frankfurt exiliados en Nueva York y había procurado cruzar la frontera española para llegar a Lisboa, donde podría embarcarse con destino a Estados Unidos. Tras un peligroso viaje por senderos de montaña, la Guardia Civil lo detuvo en Portbou y le informó, en tono amenazante, que lo entregaría a las autoridades francesas. Vencido por la desesperación y el agotamiento, se dio muerte. Al día siguiente, sus compañeros de viaje recibieron autorización para proseguir su camino a Lisboa (entre ellos estaban la escritora Lisa Fittko y la fotógrafa Henny Gurland, futura esposa de Erich Fromm).[1]

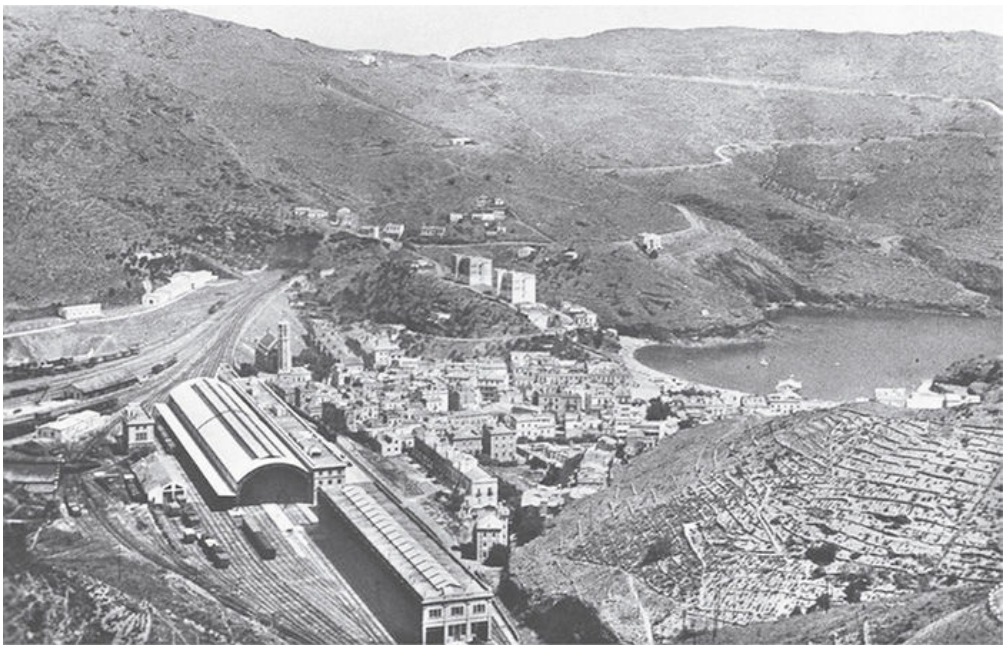

FIGURA 45. Portbou en la década de 1930, postal. Archivos Marian Roman.

FIGURA 46. Dani Karavan, *Memorial Pasajes* (1994). Museu Memorial de l'Exili, La Jonquera.

En nuestros días, Portbou es internacionalmente conocido como el sitio de la muerte de Benjamin y se ha transformado en un "lugar de la memoria". Desde 1990, año de la inauguración de un hoy famoso monumento

conmemorativo erigido por el escultor israelí Dani Karavan, el pueblo se ha convertido en un lugar de peregrinaje (figura 46). El pueblo debe su condición de mito tanto a su belleza como al misterio que rodea la tumba de Benjamin, hasta ahora nunca encontrada. A decir verdad, no existe, pese a que muchos documentos oficiales atestiguan la muerte del escritor y su entierro. En 1940, sus restos se inhumaron en un pequeño nicho rentado, identificado con un simple número (el 563), y cinco años después fueron trasladados a una fosa común.[2] La búsqueda de la tumba comenzó dos meses después de su muerte, cuando, al salir de Francia con destino a Nueva York, Hannah Arendt pasó por Portbou. El 21 de octubre le escribió a Gershom Scholem, su amigo común residente en Jerusalén, una carta en la que describía su visita con estas palabras: "El cementerio da a una pequeña bahía, directamente sobre el Mediterráneo. Está tallado en la roca en forma de terrazas y los ataúdes se introducen en esos nichos de piedra. Es con mucho uno de los lugares más fantásticos y bellos que haya visto en mi vida" (figura 47).[3]

FIGURA 47. Portbou, cementerio (2014). Museu Memorial de l'Exili, La Jonquera.

FIGURA 48. Placa conmemorativa en el edificio del ya desaparecido hostal Francia, donde Benjamin se suicidó en 1940. © Joan Gubert, Portbou, 2016.

En 1990, el monumento conmemorativo de Karavan compensó la ausencia de la tumba. Hoy, esta obra de arte —una especie de túnel que baja de la colina hacia el mar— es no solo un sitio de peregrinaje, sino también la principal atracción turística de la aldea catalana. Abundan en esta los paneles relacionados con Benjamin, y placas dedicadas a él decoran los *lobbies* de los hoteles (figura 48). El ayuntamiento organiza habitualmente congresos dedicados al crítico alemán y hace poco decidió crear una "Casa Benjamin" para albergar a artistas y escritores exiliados.

En realidad, Portbou es un crisol de memorias. Más allá de la sepultura de Walter Benjamin, es un lugar de la memoria de los exiliados alemanes, miles de los cuales cruzaron la frontera española para escapar a la persecución nazi en Europa. También es un lugar de memoria de la Guerra Civil española. En febrero de 1939, el pueblo fue uno de los principales sitios de tránsito durante el éxodo de los republicanos españoles a Francia tras la caída de Barcelona y

la victoria de Franco. Cientos de miles de exiliados españoles cruzaron la misma frontera que Benjamin, aunque en sentido opuesto (figura 49). En Francia, se los internó en campos de refugiados que, luego de la ocupación alemana de 1940, se transformaron en sitios de tránsito hacia los campos de concentración del Tercer Reich.[4] A lo largo de todo este camino, los visitantes encuentran mojones que recuerdan el paso de los exiliados republicanos españoles. Hoy, no obstante, el memorial Walter Benjamin que domina el Mediterráneo evoca inevitablemente otros exilios, los de las personas que trataron de escapar de otros lugares de sufrimiento, dictaduras y persecuciones. En las últimas dos décadas, muchos millares de personas han perdido la vida en el intento de llegar a las costas de Italia, Grecia y España, las puertas de la Unión Europea.

Hay un entrelazamiento asombroso entre Benjamin, el filósofo de la memoria; Portbou, la aldea donde murió, el sitio de su tumba, materialmente inexistente pero de abrumadora presencia simbólica, y la situación actual de Europa como destino de los refugiados contemporáneos. Allí, el fantasma de Benjamin se topa con la memoria de los exilios europeos y poscoloniales. En muchos aspectos, esta suerte de cortocircuito ilustra el choque entre el pasado y el presente que está en el corazón de la visión benjaminiana de la historia.

FIGURA 49. Portbou, exiliados republicanos españoles, fines de enero de 1939. © Manuel Moros, Peneff Collection.

PARÍS

Demos ahora un salto de varias décadas y vayamos a París. Durante los años setenta, Daniel Bensaïd era conocido como un actor de Mayo del 68 y un dirigente de la izquierda radical francesa. En esos "años de luchas en las calles", la política militante absorbió todas sus energías psíquicas e intelectuales. Su pensamiento crítico cobró forma al final de la década siguiente, una "época termidoriana", como él solía calificarla. Los años ochenta habían sido una travesía del desierto, cuando París, según Perry Anderson, se convirtió en "la capital de la reacción europea".[5] Todo cambió al final de esa década. En 1991, Bensaïd hacía esta lúcida evaluación:

> A la izquierda le duele la memoria. Amnesia general. Demasiados sapos tragados, demasiadas promesas incumplidas. Demasiados asuntos cajoneados, demasiados cadáveres en el ropero. Para olvidar ya ni siquiera se bebe, se administra. ¿La Gran Revolución? Liquidada en la apoteosis del

> bicentenario. ¿La Comuna? La última locura utópica de proletarios arcaicos. ¿La Revolución Rusa? Sepultada con la contrarrevolución estalinista. ¿La Resistencia? No muy limpia cuando se la mira más de cerca. Se acabaron los acontecimientos fundacionales. Se acabaron los nacimientos. Se acabaron las referencias.[6]

El fin del comunismo —el punto de inflexión histórico del siglo XX— tuvo una fuerte repercusión en la trayectoria intelectual y política de Daniel Bensaïd. Ya no obsesionado con la defensa de una tradición revolucionaria perteneciente a un pasado terminado, trató de discernir e interpretar los rasgos del nuevo mundo que surgía y escrutó el horizonte a la búsqueda de los indicios de una nueva resistencia. No rechazó su pasado "bolchevique", pero sabía que no podía dar una respuesta a las preguntas del presente y que era hora de inventar nuevas herramientas críticas y explorar nuevas formas de acción. Sus escritos, entonces, no se dirigieron tan solo a la reducida audiencia de militantes políticos, sino a un público lector más amplio. Pudo de esta manera satisfacer una vocación literaria antes autocensurada. Sus textos adoptaron una forma estética que expresaba una libertad fecunda y, a la vez, la búsqueda de un estilo personal de pensamiento. Inclinado a las fórmulas dialécticas, si no paradójicas, se presentó como partidario de un género muy particular: el "leninismo libertario".[7] Escribió así en rápida sucesión varias obras en las cuales el pasado y el presente se encontraban y fundían la historia con la filosofía, la literatura y la política. En *Moi, la Révolution,* lanzó su menosprecio contra un "bicentenario indigno" —el entierro de 1789 celebrado por François Furet—, antropomorfizando la revolución y permitiéndole hablar en primera persona: esta rompía el marco de las conmemoraciones oficiales para reivindicar su lugar en la historia de los levantamientos de los oprimidos y reafirmar su proyecto emancipatorio aún no consumado.[8] En *Jeanne, de guerre lasse,* era Juana de Arco quien, presentada como una combatiente feminista *ante litteram,* denunciaba la confiscación de su memoria por toda clase de nacionalismos y conservadurismos.[9]

FIGURA 50. Daniel Bensaïd, comienzos de la década de 1970. Association Daniel Bensaïd, París.

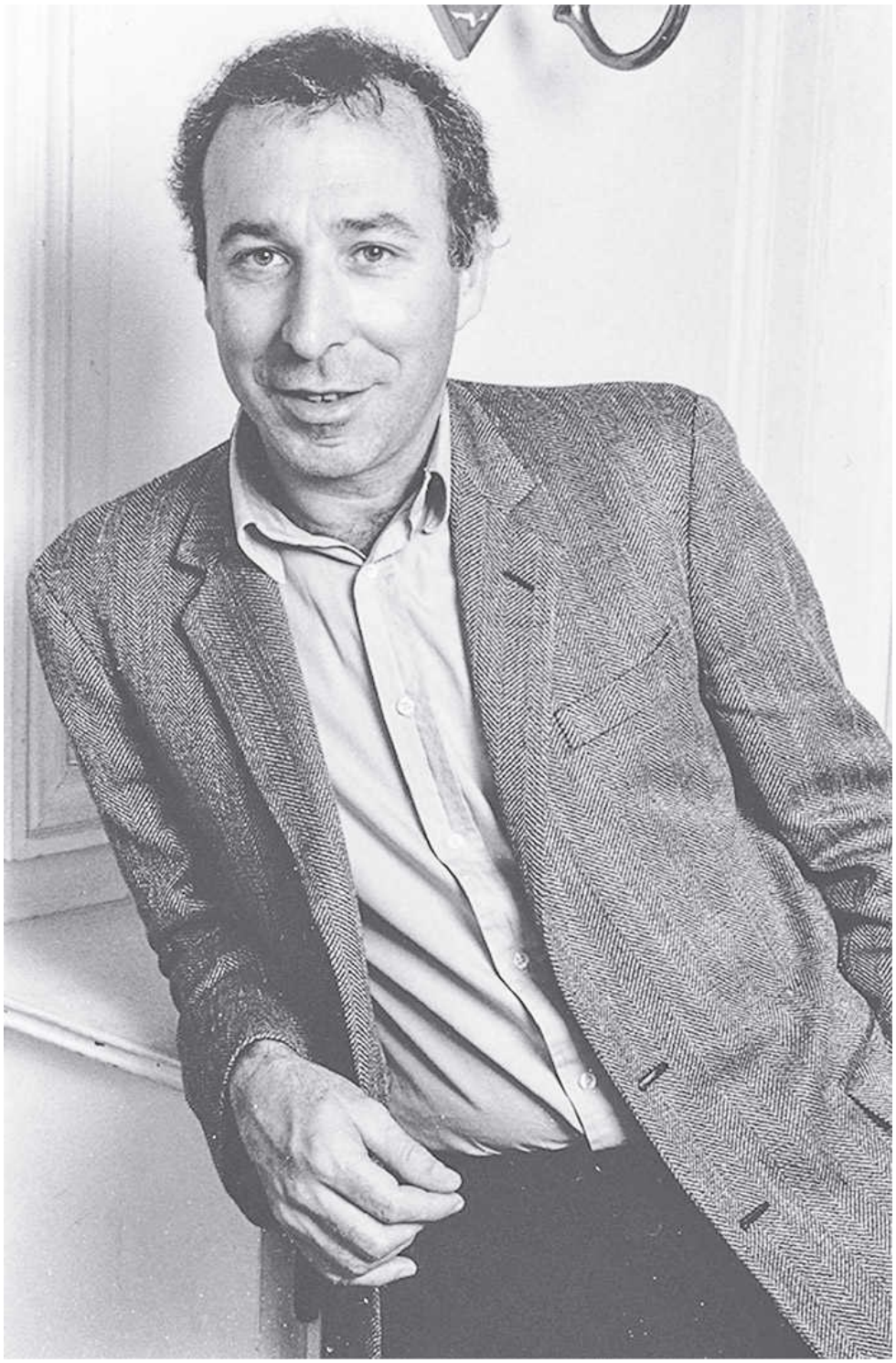

FIGURA 51. Daniel Bensaïd (1989). Association Daniel Bensaïd, París.

En los años noventa, Bensaïd se convirtió en varios sentidos en un *pasador [border crosser]* (figuras 50 y 51). Ante todo, un pasador entre

diferentes tradiciones políticas, porque logró liberar al trotskismo de la defensa de una herencia revolucionaria ya codificada en un escolasticismo.[10] Así, entre preguntas y reconsideraciones, inició un fecundo diálogo con Alain Badiou, Jacques Derrida y Toni Negri, representantes de tradiciones filosóficas y políticas antes ignoradas. Esta *Aufhebung* del marxismo clásico era un intento de salvarlo mediante su inscripción en una nueva realidad y su combinación con otras culturas políticas (antes observadas con hostilidad o desdén). Bensaïd trató de superar la brecha —ya detectada por Perry Anderson una década antes— entre el trotskismo, que se concentraba sobre todo en la economía y la política, y el marxismo occidental, que tradicionalmente se refugiaba en la filosofía y la estética.[11] Gracias a él, el trotskismo comenzó a fusionarse con otras corrientes de pensamiento crítico, desde la sociología de Bourdieu hasta la Escuela de Frankfurt. En segundo lugar, se convirtió en un pasador entre diferentes generaciones de militantes, al permitir a los sobrevivientes de Mayo del 68 encontrarse con una nueva generación que había descubierto la política y el compromiso radical dentro del movimiento de la "antiglobalización" de los años noventa. Fundó la revista *Contretemps*, un discreto y fraternal foro de izquierda sin lazos partidistas, cuyas páginas albergaron las colaboraciones de muchos jóvenes procedentes de diferentes tradiciones y experiencias políticas (incluso no marxistas). En ese intercambio entre edades e ideas, su papel fue irremplazable. Para terminar, fue un pasador entre los movimientos de izquierda de varios países y continentes. En su carácter de dirigente de la Cuarta Internacional —una especie de "Komintern bonsái", como la definía con afecto e ironía—,[12] tenía muchos amigos en Europa y América Latina. Hablaba con fluidez el castellano y el portugués. Ni doctrinario ni abstracto, sino alimentado por una experiencia viva de la diversidad de culturas y seres humanos, ese internacionalismo era una suerte de antecedente antropológico de su militancia. De tal modo, sacudió los prejuicios de una izquierda francesa prisionera, con demasiada frecuencia, de una estrecha memoria nacional. Su frecuentación asidua de América Latina lo llevó a conocer a varios militantes que morirían en combate durante la trágica experiencia de las guerrillas de los años setenta. Veinte años después, la rememoración de

esos revolucionarios caídos lo ayudó sin duda a sobrellevar el trauma del sida: "A fuerza de frecuentar espectros y aparecidos —escribió en su autobiografía—, la prueba de la enfermedad me había llevado de su lado".[13]

Bensaïd se presentaba como un simple militante y su peculiar posición era bastante inclasificable. El concepto gramsciano de "intelectual orgánico" no lo asustaba, a despecho de la nada gloriosa trayectoria de muchos "compañeros de ruta" comunistas, y se sentía halagado cuando lo acusaban de ser él mismo ese tipo de intelectual en relación con la Liga Comunista Revolucionaria francesa (LCR). En otras palabras, su compromiso estaba en las antípodas del de muchos "intelectuales" mediáticos fabricados por la industria cultural. A estos adalides del conformismo político, tantas veces admirados por las revistas y los programas de televisión, dedicó la aguda e irónica crítica de sus *Fragmentos descreídos,* así como un demoledor retrato de Bernard-Henry Lévy, una de las mercancías de exportación más apreciadas de los medios franceses.[14] Tampoco era Bensaïd un intelectual en el sentido sartreano de la palabra, un escritor o académico denunciante de la injusticia o una suerte de "legislador" que sanciona algunas normas éticas y políticas. Prefería la postura del militante que, no expuesto a la tentación del elitismo, nunca abandona un "sano principio de realidad" a la vez modesto ("Hablamos y pensamos en una comunidad de iguales") y responsable ("A diferencia de la marioneta mediática, el militante se hace cargo de sus palabras y de sus eventuales consecuencias"). Para terminar, no era un intelectual "específico" en el sentido foucaultiano: nunca pretendió ser un "experto" o afirmar verdades científicas. Esto explica su posición marginal dentro del mundo académico, que finalmente lo aceptó —obtuvo un cargo de profesor de Filosofía en la Université Paris 8— a pesar de su obstinada negativa a someterse a sus códigos y rituales. El militante y el erudito no siempre son figuras intercambiables; Bensaïd nunca dejó de mantenerse "al margen de la cofradía filosofante de los coloquios, los seminarios y las misas solemnes académicas".[15]

Muy poco después del viraje histórico de 1989 le diagnosticaron sida, la enfermedad que lo mataría veinte años más adelante. Siempre mantuvo mucha discreción respecto de su afección y su sufrimiento. Su pudor —que

nunca fue ocultación ni negación pública— obedece probablemente a su rechazo a dejarse definir por la enfermedad y convertirse así en el prisionero de una identidad asignada por el reconocimiento público: no temía la estigmatización, sino que se negaba, antes bien, a aparecer como víctima. Ese comportamiento no era ni evasión ni negación y no aspiraba a la ejemplaridad ni al heroísmo. En términos más prosaicos, era una condición para preservar su independencia intelectual. A mediados de la década de 1990, llegó a estar muy cerca de la muerte. En su libro sobre Juana de Arco, escrito muy poco después de descubrir su enfermedad, le atribuyó esta significativa meditación:

> Aprendí a vivir lo que me quedaba de vida, día tras día, minuto tras minuto, y a defender esos preciosos instantes contra la idea devoradora de la última vez. Del último otoño y los últimos estallidos de rojo por encima de los techos. Del último invierno y las últimas nieves en mi lucerna. De la última primavera y las últimas floraciones. Aprendí a defender cada fragmento del día contra el veneno del arrepentimiento.[16]

Su súbito restablecimiento gracias a nuevas y providenciales terapias fue seguido por una serie frenética de viajes, conferencias, debates públicos, polémicas, artículos y obras teóricas. Era una aceleración tan grande que sus lectores no podían seguir el ritmo de sus publicaciones. Tal vez escribió algunos de sus libros con demasiada rapidez y los publicó cuando todavía les faltaba madurez, como espejos de un pensamiento copioso que no encontraba tiempo para alcanzar una forma consumada. En ocasiones, el brillo de su estilo parecía llenar las lagunas de un pensamiento apresurado. El hecho es que el sida le vedaba cualquier proyecto a largo plazo; Bensaïd trabajaba con frenesí porque nada podía esperar o postergarse. Los libros que escribió después de 1989 —desde *La discordance des temps* (1995) hasta *Marx intempestivo* (1995), desde *Los desposeídos* (2007) hasta *Elogio de la política profana* (2008)— son los fragmentos de una obra en extremo ambiciosa pero inconclusa, prematuramente interrumpida. Ese era el rescate de una muerte anunciada. Por otro lado, probablemente trató de alcanzar —como un privilegio negativo vinculado a su enfermedad— una plenitud existencial bastante poco habitual en una vida común y corriente. Tal como escribió, la

conciencia de estar cerca de la muerte modifica "las proporciones y las perspectivas temporales. […] Se procura vivir en el instante, conforme a la inspiración y las ganas".[17] Desde este punto de vista, era lo opuesto a Marx, su figura tutelar, que consagró su vida a escribir y reescribir *El capital*, sin lograr terminarlo antes de morir.

Releyendo a Marx

Marx es el hilo conductor que recorre las obras de Bensaïd, desde su primer libro, escrito con Henri Weber durante el verano de 1968, mientras estaban escondidos en el apartamento parisino de Marguerite Duras *(Mayo 68: un ensayo general),*[18] hasta sus últimos textos de teoría política. Es indudable que Bensaïd era un lector marxista de Marx, toda vez que se reconocía perteneciente a la tradición intelectual inaugurada por la tesis once sobre Feuerbach: interpretar el mundo para transformarlo. Su marxismo, sin embargo, no era ni apologético ni conservador. Su objetivo no era recuperar a un Marx "auténtico" contra las deformaciones, la incomprensión o las falsificaciones acumuladas en más de un siglo de exégesis. En *Marx intempestivo*, analizaba una obra cuya riqueza se nutre de sus tensiones internas y que está abierta a múltiples interpretaciones: no hay uno sino *muchos* marxismos. Sostenía convincentemente que los intentos de asimilar a Marx con Comte eran muy discutibles, pero reconocía al mismo tiempo que tanto Karl Kautsky como Walter Benjamin pertenecían legítimamente a la tradición marxista. En otras palabras, el darwinismo social y el materialismo histórico positivista, así como las utopías mesiánicas, podían encontrar razones valederas para reivindicar como propio el legado del autor de *El capital.* La obra de Marx revela un conflicto íntimo, con profundas raíces en la cultura de su siglo, entre un modelo positivista (el descubrimiento de las leyes impulsoras del capitalismo) y una visión de la historia como resultado de los conflictos generados por la totalidad de las relaciones sociales. Así, esa obra es el espejo de una "doble tentación" característica de su tiempo: por un lado, el deseo de Marx de elaborar una "ciencia", tal como lo prueba su

homenaje a Darwin en el prefacio de *El capital,* y, por otro, el cordón umbilical que lo unía a la dialéctica hegeliana, que lo impulsaba a ver en la lucha de clases el motor de la historia.[19] Frente a ese dilema, el Marx de Bensaïd reivindicaba a la vez el pluralismo y el historicismo.

Al cabo de un siglo de controversias, Daniel Bensaïd decidió abordar negativamente el pensamiento de Marx, haciendo hincapié en lo que a sus ojos ya no debía ser. No debía ser una filosofía de la historia, es decir, la construcción de una historia universal —en el sentido hegeliano— en la cual el socialismo apareciera como el resultado teleológico ineluctable de las contradicciones de la sociedad capitalista. En una palabra, la historia no garantizaba un final feliz ni un progreso automático: Marx no la concebía, conforme a un paradigma positivista, como una progresión lineal a lo largo de un eje cronológico cuya forma obedecía a la acumulación cuantitativa de las fuerzas productivas. Consideraba el desarrollo de estas, desde luego —sobre todo en los *Grundrisse*—, como una premisa necesaria para reducir el tiempo de trabajo y liberar las potencialidades creativas de los seres humanos, pero esto no implicaba una visión utilitaria y "productivista" del socialismo como una especie de Moloch industrial. Por otra parte, las categorías marxianas podían ser útiles para pensar la transformación de las fuerzas productivas en fuerzas destructivas, una metamorfosis que llegó a su paroxismo en el siglo XX. El progreso no es un proceso lineal, sino un movimiento dialéctico que produce su propia negación. Si adoptamos la imagen metafórica de Bensaïd, cabría decir que el progreso y la regresión avanzaban juntos, enlazados en la danza fantasmagórica —espectacular e infernal— del mundo de las mercancías. Su relación no podía entenderse mediante una concepción lineal de la temporalidad, porque el ritmo de la historia es kairótico, discordante, y está permanentemente abierto a la irrupción de acontecimientos. Tras los pasos de Blanqui, Trotski y Benjamin, Bensaïd pensaba la historia como un campo de fuerzas hecho de incertidumbres y posibilidades, un movimiento sumamente heterogéneo impulsado por tiempos discordantes y fragmentados y marcados por crisis, guerras, revoluciones y contrarrevoluciones. A su entender, la historia era un desafío, una encrucijada abierta a múltiples salidas, un proceso construido

por “bifurcaciones” permanentes y, por ende, forjado por las elecciones de sus actores. Ninguna salvación está asegurada de antemano y el mantenimiento de la dominación de clase no es ineluctable. Para sintetizar esta visión crítica de la historia como un proceso que exigía comprensión política y pensamiento estratégico, le gustaba citar a Gramsci: “En realidad, ‘científicamente’ solo se puede prever la lucha”.[20]

Para terminar, Bensaïd no consideraba el marxismo como una variante de la sociología empírica. Ver el capítulo inconcluso sobre las clases sociales del tercer volumen de *El capital* como la prueba de una laguna teórica significaba no entender la “antisociología” de Marx, un pensador para quien las clases no son categorías sociológicas abstractas sino sujetos históricos vivos. Las clases no existen al margen de su relación con otras clases; no son “cosas”, como los “hechos sociales” de Durkheim, sino sujetos que se forjan en el marco de las relaciones sociales. Por eso el campo donde el marxismo produjo sus análisis más fecundos de los conflictos de clases fue la historiografía (representada sobre todo por Edward P. Thompson) y no la economía política. Bensaïd trataba de ser fiel a ese Marx —el pensador de la reificación y el fetichismo de la mercancía, el analista *ante litteram* de la globalización capitalista y el defensor de la autoemancipación proletaria—, y para ello a veces minimizaba sus propias innovaciones o trataba de dar un sabor “ortodoxo” a sus inclinaciones personales. En *La discordance des temps,* no solo admitía su pasión por Charles Péguy —peculiar figura de un dreyfusista y un republicano nacionalista de la Francia finisecular—, sino que sentía la necesidad de reivindicar su “peguismo” *[péguysme]* en términos perentorios: “No soy peguista *[péguyste]* a pesar de ser marxista, soy peguista por ser marxista”.[21]

En una época en que la dialéctica histórica entre memoria y utopía parecía rota, Bensaïd redescubría a un Marx para quien las revoluciones “jamás llegan a tiempo”[22] y la tradición oculta de un materialismo histórico *à contretemps,* esto es, como una teoría de los tiempos no sincrónicos o de la no contemporaneidad.

Tiempos sincrónicos

La caída del Muro de Berlín se produjo menos de un año antes del quincuagésimo aniversario de la muerte de Walter Benjamin. Precisamente durante los meses que separaron aquel acontecimiento histórico de este aniversario, Bensaïd escribió un brillante ensayo sobre el filósofo judeoalemán.[23] El año 1990 fue el punto de partida de una oleada de conmemoraciones: entre los cincuenta años de su muerte en Portbou (en 1940) y el centenario de su nacimiento en Berlín (en 1892), Walter Benjamin fue canonizado en la cultura alemana y más allá. En la avalancha de simposios, libros y celebraciones de esas dos fechas, el ensayo de Daniel Bensaïd ocupa un lugar muy peculiar. Releído hoy, se lo ve como un significativo intento de renovar las ideas de la izquierda por medio de su confrontación con el pensamiento de un pensador judeoalemán a quien antes se había pasado casi completamente por alto, pero su lugar en el campo de los estudios benjaminianos es modesto y casi intrusivo. Bensaïd no era un filólogo benjaminiano, un "benjaminólogo". A pesar de su erudición y la abundancia de sus referencias literarias y filosóficas, su exégesis distaba de ser convencional. Él definía su libro como un "pasaje necesario" ocurrido en un momento crucial de su vida, cuando descubría los primeros síntomas de la enfermedad que lo mataría veinte años después.[24] Pero este viraje existencial también tenía una dimensión intelectual. El libro dedicado a Benjamin revelaba una nueva dirección en su pensamiento en un momento decisivo de la historia que ahora, en la huella de Eric Hobsbawm, solemos considerar como un cambio de siglo.

Ese libro era sin duda un libro *sobre* Benjamin, pero también, y antes que nada, un diálogo *con* Benjamin, inspirado en preocupaciones, interrogantes y dilemas surgidos de un presente extremadamente inestable que, al cerrar de improviso el siglo XX, recibía su legado de derrotas y requería una nueva evaluación. Lo que Bensaïd buscaba en la obra de Benjamin era la ayuda de otro "pasador" frente a una "historia que se rebela". Su propósito no era develar los secretos de un corpus autoral complejo y con frecuencia

hermético, sino antes bien construir, por medio de su asimilación crítica, "un principio de inteligibilidad, de orientación en los dédalos de la historia".[25]

Al practicar la crítica como un trabajo creativo, Bensaïd era mucho más fiel a Benjamin que el ejército de sus exégetas acreditados. En primer lugar, se apartaba de manera fecunda de la recepción consolidada del filósofo alemán que, durante décadas, se había concentrado amplia, si no exclusivamente, en la dimensión estética de su obra, y descubría un Benjamin *político.* Consagrado desde comienzos de los años veinte a un difícil pero estimulante diálogo con la tradición marxista, Benjamin no disociaba su crítica estética de la política y oponía la "politización del arte" a la "estetización de la política" llevada a cabo por los regímenes de Mussolini y Hitler.[26] Hacia el final de su vida, la lucha contra el fascismo se convirtió en una dimensión central de sus escritos, con el resultado de forjar una nueva visión de la historia profundamente marcada por las esperanzas mesiánicas. Ese es el hilo rojo que conecta a Benjamin con Bensaïd.[27] En síntesis, el libro de este último se concebía como una reflexión a partir de Benjamin. En el vasto corpus de los escritos de este, Bensaïd se concentraba principalmente en el *Libro de los Pasajes* y las tesis "Sobre el concepto de historia", que releía en el presente, para reactualizarlos.

El vínculo crucial entre las tesis de 1940 y su relectura en 1990 no era una vaga "afinidad electiva" entre sus autores debido a su judeidad, su comunismo o sus inclinaciones "heréticas" compartidas, sino más bien una constelación dialéctica entre *dos épocas:* los comienzos de la Segunda Guerra Mundial y el final del siglo XX. A pesar de sus diferencias, evidentes e inconmensurables, esos dos momentos son hitos y bifurcaciones significativamente similares de la historia. Benjamin escribió sus tesis a principios de 1940, apenas unos meses antes de su suicidio en Portbou, del lado español de la frontera, en un contexto histórico literalmente catastrófico marcado por la derrota republicana en la Guerra Civil española, el tratado de no agresión germano-soviético y el estallido de la Segunda Guerra Mundial, justo antes de la ocupación nazi de Francia. Escritos como una suerte de testamento intelectual, estos textos reflejan una época dominada por el nazismo y el estalinismo. Benjamin ya no podía residir en Francia, el país

donde había vivido exiliado, y no logró llegar a Estados Unidos, donde sus amigos Adorno y Horkheimer lo esperaban, y él mismo se imaginaba como un vestigio de un mundo devorado, "el último europeo".[28] La dimensión teológica de sus últimos textos adquiere un carácter más pronunciado y profundo debido a que la izquierda europea parecía derrotada, abandonada por sus líderes y aplastada por el inexorable avance del nazismo, que, en complicidad con la Unión Soviética, dominaba el continente (faltaba aún un año para el comienzo de la "Gran Guerra Patriótica", y para entonces Benjamin ya estaba muerto). En un contexto así, pensar la emancipación y la revolución se convertía en una *apuesta,* un acto de fe. La teología aparecía como una aliada indispensable del marxismo, incapaz de revivir un antifascismo desorientado y reinventar una nueva idea de comunismo que ya no estuviera prisionera de las ilusiones del progreso y se inspirara, en cambio, en la voluntad de redimir a los vencidos de la historia. Nutrido por un diálogo permanente con Gershom Scholem, un historiador de la cábala, el impulso mesiánico de Benjamin se reforzaba vigorosamente en ese contexto catastrófico.

El viraje de 1989 fue sin duda alguna menos trágico que el de 1940. La caída del Muro de Berlín se vivió como un final feliz y hasta suscitó, de manera efímera, el mito del "fin de la historia": el triunfo ineluctable y definitivo del capitalismo de mercado y el liberalismo democrático, ambos presentados como el mejor orden que la humanidad podía ambicionar. Sin embargo, también es indiscutible que, desde el ascenso de Hitler al poder en 1933, la victoria de Franco y el pacto germano-soviético de 1939, la sensación de una derrota histórica de la izquierda y el movimiento obrero nunca fue tan profunda o abrumadora como durante la caída de la Unión Soviética. La gente comprendía que este acontecimiento significaba mucho más que la implosión de un régimen tiránico, porque develaba el naufragio de las esperanzas de un siglo de luchas emancipatorias. Este juicio pronto resultó evidente a los ojos de todos, aun de aquellos que, como Daniel Bensaïd, siempre habían luchado contra el estalinismo. El trotskismo no salió indemne de esa derrota. Si su "universo de pensamiento no se derrumbó —escribía Bensaïd en su autobiografía—, se vio no obstante frente a una dura

prueba. La crisis era triple: crisis teórica del marxismo, crisis estratégica del proyecto revolucionario y crisis social del sujeto de la emancipación universal".[29] Se ponían en tela de juicio la historia del comunismo y la tradición marxista en su conjunto. La tarea de repensar un proyecto revolucionario, sus fuerzas sociales, sus instrumentos organizativos, sus alianzas y su estrategia se tornaba ineludible. Percibido como un "centinela mesiánico", Benjamin ofrecía a Bensaïd una brújula para resistir en medio de la tormenta. Como la historia parecía quedar bien fija sobre los sólidos rieles del tiempo lineal, "homogéneo y vacío" del liberalismo triunfante, el comunismo solo podía sobrevivir en una forma mesiánica, como la promesa de una redención venidera, el testimonio de una fidelidad a los vencidos, un acto de fe en una posible (pero ciertamente no ineluctable) interrupción del curso de la historia.

En los años ochenta, a veces a costa de interpretaciones dudosas, Hannah Arendt fue la salida de emergencia para una generación que había abandonado el marxismo para sumarse a las filas del republicanismo "antitotalitario", un grupo cada vez menos radical y cada vez más propenso a adherir a la tradición del liberalismo clásico. A comienzos de la década siguiente, Benjamin fue, para quienes descubrían la dimensión política de su pensamiento, una herramienta útil para resistir esa ola conservadora. Se convirtió en una suerte de "arca" —para tomar la imagen sugerida por él mismo en *Deutsche Menschen* (1934)— que permitía el traslado del pensamiento crítico al nuevo siglo.[30] Concebido como un cambio necesario antes de volver a la cuestión de Marx y el marxismo —tarea que llevaría a cabo algunos años después con *Marx intempestivo*—, el libro de Bensaïd sobre Benjamin desconcertó a muchos lectores. Al descubrir a Benjamin, Bensaïd parecía dejar de lado a Ernest Mandel, el teórico del movimiento trotskista durante las décadas anteriores. "Hombre de la Ilustración, confiado en las virtudes liberadoras de las fuerzas productivas, los poderes emancipadores de la ciencia y la lógica histórica del progreso", Mandel, escribe Bensaïd en sus memorias, era "un caso ejemplar de optimismo furioso".[31] El líder de la Cuarta Internacional era la encarnación de un marxismo clásico que, hasta fines de los años setenta, había parecido en

condiciones de proporcionar una clave para descifrar la dinámica del mundo, pero ahora se mostraba avasallado sin remedio por el último viraje histórico. "Un enigma se asocia irreductiblemente al acontecimiento, a la vez origen y bifurcación", escribía Bensaïd bajo el impacto de 1989.[32] En una coyuntura histórica como la que se vivía, el redescubrimiento de un pensamiento mesiánico que ahondaba en la memoria del siglo podía ser más provechoso que los esquemas convencionales que postulaban el conflicto entre fuerzas y relaciones de producción, y más revelador que la "larga duración" de la historia estructural, con sus capas superpuestas y sus movimientos tectónicos que reducían los acontecimientos a una mera agitación superficial. El siglo XX era una época de rupturas súbitas, inesperadas y estremecedoras que escapaban a toda causalidad determinista; creaba muchos "tiempos del ahora" *(Jetzt-zeit),* en los cuales el presente se encontraba con el pasado y lo reactivaba. Su final tomaba la forma de una condensación de memorias en la que sus heridas se reabrían y la historia se cruzaba con su experiencia vivida. Bensaïd describía este encuentro en un estilo casi barroco: "Las napas freáticas de la memoria colectiva" se mezclaban con "el destellar simbólico del acontecimiento histórico".[33]

Basado en su experiencia de internacionalista y militante global muy familiarizado con el mundo latinoamericano, Bensaïd enriqueció en su escritura el concepto de memoria con una tipología ampliada. Además del par alemán de *Andenken,* una palabra que rodea la memoria, "merodea en su torno", y *Eingedenken,* "que es retorno y penetración, descenso y fecundación", prestó atención a sus equivalentes portugueses y españoles: *lembranças,* efímeras y superficiales, "recuerdos de pacotilla", y *memorias,* "obstinadamente melancólicas", llenas de *saudades,* tristes por la nostalgia de un pasado perdido; *recuerdos,* personales y frágiles, expuestos al olvido, y *memoria*, "cargada de aparecidos".[34] Lamentaba que una bella palabra como *remembrance* [remembranza], mucho más intensa que reminiscencia, hubiera casi desaparecido del francés, en el que se une al concepto de *remémoration* [rememoración]. Un continente de revoluciones como América Latina era un gigantesco reservorio de memorias populares. Mencionaba así a los campesinos de Cuautla, que luego de la Revolución Mexicana habían

impedido el traslado de los restos de Emiliano Zapata a la capital. Sabían, explicaba Bensaïd, que "ese ingreso a un panteón donde cohabitaban vencedores y vencidos, asesinos y víctimas, sería una segunda muerte".[35] Fue precisamente contra el embalsamamiento de la Revolución Francesa, pomposamente celebrada en 1989, que Bensaïd escribió *Moi, la Révolution.* Al oficiar los funerales de 1789, François Furet no podía entender a Michelet ni a Charles Péguy, dos autores cuya interpretación de la revolución se basaba en la rememoración y no tenía nada de conmemorativa.[36]

HISTORICISMO

La concepción de la historia de Benjamin se opone radicalmente a lo que él llamaba historicismo, es decir, una historiografía positivista que, en "Sobre el concepto de historia", identificaba con estudiosos decimonónicos como Leopold von Ranke y Numa Denis Fustel de Coulanges. Para ellos, la historia era un continente cerrado, un proceso definitivamente terminado. El pasado del historicismo no era otra cosa que materia muerta, fría, pronta a ser archivada o expuesta en un museo. Una explotación científica rigurosa de las fuentes permitía a los investigadores restablecer la concatenación de los acontecimientos y los roles desempeñados por los actores; el significado de la historia se desprendía mecánicamente de su escrupulosa reconstrucción cronológica. A esta concepción —bien sintetizada en la fórmula "había una vez"— Benjamin oponía una visión diferente de la historia como un *tiempo abierto.* A su juicio, el pasado nunca abandona el presente; lo asedia y no puede separárselo de él. El pasado permanece con nosotros y, en consecuencia, puede reactivarse. Nada está perdido de manera definitiva, aunque todo lo perteneciente al pasado —tanto objetos materiales como recuerdos individuales y colectivos— se encuentra bajo una amenaza constante.

Benjamin identificaba el historicismo con una forma de escritura de la historia que acepta como ineluctable la victoria de los dominantes, una forma de "empatía con los vencedores" basada en la "indolencia del corazón" (tesis

7).[37] Su concepción de la historia era todo lo contrario. La elaboración de las contradicciones del presente es la condición para reactivar el pasado. Benjamin daba a este nuevo despertar de lo sucedido el nombre de "recordación" o "rememoración" *(Eingedenken)* y describía su propio abordaje del pasado como un intento de llevar a cabo ese proceso. Recordar significa rescatar, pero el rescate del pasado no implica tratar de reapropiarse o repetir lo que ha ocurrido y se ha desvanecido; implica, antes bien, *cambiar el presente.* La transformación del presente acarrea una posible "redención" de lo que ha sucedido. En otras palabras, para rescatar el pasado tenemos que hacer renacer las esperanzas de los vencidos, dar nueva vida a las esperanzas incumplidas de la generación que nos ha precedido. Como escribe Benjamin:

> El pasado acarrea consigo un indicio secreto que lo remite a la redención. […] Si es así, hay un acuerdo secreto entre las generaciones pasadas y la nuestra. Hemos sido esperados en la tierra. Como todas las generaciones que nos precedieron, se nos ha dotado de una débil fuerza mesiánica sobre la que el pasado tiene un derecho. […] Por supuesto, solo una humanidad redimida recibe la totalidad de su pasado.[38]

Historicismo significa *khronos:* una visión puramente lineal, cuantitativa y cronológica de la historia como un conjunto de acontecimientos puestos en el plano de un tiempo mensurable y transcurrido. El historicismo ve la historia como una experiencia cerrada, un "tiempo homogéneo y vacío", que puede llenarse con una sucesión de fechas y acontecimientos claramente reconocibles en las columnas de un calendario.[39] Según Benjamin, al contrario, la historia pertenece al *kairós* y su escritura implica una concepción cualitativa del tiempo como un proceso abierto e inconcluso. Pero despertar el pasado —que significa "despertar a los muertos", establecer con ellos una relación fructífera y reconocer su presencia inquietante en nuestras sociedades— no es tarea fácil. La rememoración requiere constelaciones históricas excepcionales y particulares. Para reactivar el pasado tenemos que cambiar el presente, y eso es una tarea política. Benjamin no considera la escritura de la historia como un trabajo de reconstrucción abstracta, sino antes bien como la dimensión intelectual de una transformación política del presente. El conocimiento histórico es un acto revolucionario que no puede

confundirse con la mera erudición. La investigación metódica y pacífica en los archivos —los lugares donde el pasado se conserva y se protege de las interferencias perturbadoras del mundo de los vivos— es el procedimiento del historicismo. "Articular históricamente el pasado", cree Benjamin, significa en cambio "apoderarse de un recuerdo tal como destella en un momento de peligro".[40]

En otras palabras, lejos de estar sellada y congelada, la imagen del pasado surge de los conflictos del presente. Benjamin llama "tiempo del ahora" al momento específico en que el pasado choca con el presente y resurge en él: "Lo que ha sido *[Gewesene]* se reúne en un relámpago con el ahora *[Jetzt]* para formar una constelación".[41] El "tiempo del ahora" es el vínculo dialéctico entre el pasado irrealizado y el futuro utópico. Es la irrupción súbita del pasado en el presente, que rompe el continuo de un tiempo puramente cronológico. Por eso, a juicio de Benjamin, la historia no es solo una "ciencia", sino también, y quizás ante todo, "una forma de recordación" *(Eingedenken).* En un párrafo del *Libro de los Pasajes,* compara este enfoque con "el proceso de fisión del átomo", ya que "libera las enormes energías de la historia que están encerradas en el 'había una vez'".[42] Esto significa una ruptura, una interrupción del tiempo histórico, una suspensión del tiempo que, en un célebre pasaje de sus tesis, Benjamin ilustra con la imagen de los revolucionarios de julio de 1830 cuando disparan contra los relojes de las torres de París.[43]

En otras palabras, se pedía a la historia que reactivara un pasado irrealizado y escuchara su demanda de "redención". Este enfoque es problemático, desde luego —en su correspondencia con Benjamin, Max Horkheimer destacaba que una concepción de la historia como un "proceso inconcluso" implicaba inevitablemente una dimensión teológica—, pero también puede ser fecundo desde un punto de vista epistemológico. Es la teología, y no la ciencia, la que reconoce y realiza las potencialidades de la memoria. "Lo que la ciencia ha 'determinado' la rememoración puede modificarlo", escribía en el *Libro de los Pasajes,* y agregaba que esa concientización podría "transformar lo incompleto (la felicidad) en algo completo, y lo completo (el sufrimiento) en algo incompleto. Eso es teología,

pero en la rememoración tenemos una experiencia que nos prohíbe concebir la historia como fundamentalmente ateológica, por mucho que no debamos intentar escribirla con conceptos directamente teológicos".[44] En sus comentarios al *Libro de los Pasajes,* Susan Buck-Morss aclara este punto al explicar que la teología (trascendencia) y el marxismo (historia) se necesitan mutuamente para ser eficaces; de lo contrario, la primera se convertiría en una forma de misticismo y el segundo, de positivismo, como la mayor parte del marxismo de la época de Benjamin.[45] El resultado de esta concepción de la historia es su representación por medio de imágenes. El "tiempo del ahora" deviene una "imagen que piensa" *(Denkbild)* y la escritura de la historia procede mediante un montaje de imágenes dialécticas y no a través del relato lineal típico del historicismo.[46] Para decirlo de otro modo, los conceptos de "tiempo del ahora" y "recordación" suponen una visión de la historia como coexistencia de diferentes tiempos históricos o como relación simbiótica entre pasado y presente, historia y memoria.

El tipo de historicismo frente al cual se veía Daniel Bensaïd era diferente de la escuela positivista de Fustel de Coulanges. En la década de 1970, se trataba de un historicismo marxista que postulaba una continuidad lineal de la Revolución Francesa a la Unión de la Izquierda (Union de la Gauche), pasando por el Frente Popular de 1936 y la Resistencia de 1944. El Partido Comunista francés defendía una forma de comunismo nacional —a veces convertido en chovinismo comunista— que integraba el marxismo a una tradición nacional republicana. Veía el socialismo como la realización de un destino histórico francés cuya dimensión universal incluía no solo 1789 y 1793, la Declaración de los Derechos del Hombre y el Terror, sino también la "misión civilizatoria" del colonialismo, básicamente aceptada durante más de veinte años, en el período extendido desde el Frente Popular hasta la guerra de Argelia. El estalinismo francés, con todo, reproducía algunos rasgos del historicismo clásico —una visión lineal de la historia como el crecimiento ininterrumpido de las fuerzas productivas, una concepción ingenua del progreso como un mero avance económico y técnico, la certeza de la victoria final— que Benjamin reprochaba con severidad a la socialdemocracia alemana en sus tesis de 1940.

De los años ochenta en adelante, el historicismo se convirtió en un rasgo del liberalismo, encarnado por François Furet, el historiador tanto de la Revolución Francesa como del comunismo. Los años transcurridos entre la celebración del bicentenario de la toma de la Bastilla y la publicación de *El pasado de una ilusión* (1995) fueron los de la canonización de Furet como el heraldo de la democracia liberal, concebida como el feliz resultado final de la civilización. Anunciado en 1789, el liberalismo celebró su triunfo en 1989, con el fin del comunismo, al cabo de dos malsanos siglos de "pasiones revolucionarias". A juicio de Bensaïd, Furet era un académico conservador que, a través de la fusión de un espíritu "termidoriano" y un dejo de Guerra Fría, reexaminaba la historia del comunismo como un apologista satisfecho del orden establecido. El fracaso del comunismo probaba las virtudes de su enemigo ideológico y la tarea del historiador consistía precisamente en explicar por qué la historia no podía haber terminado de otro modo. Furet, señalaba Bensaïd con sarcasmo, escribía historia como un "notario del hecho consumado", un "estratega de las batallas cuyo final conoce" y un investigador que, en la tradición clásica del historicismo, reducía la historia a la cronología y celebraba sus resultados con aplausos para los vencedores.[47] Esta visión teleológica —la historia como un camino ineluctable hacia el liberalismo— terminaba con un estoicismo autocomplaciente que recordaba a Fustel de Coulanges: "Estamos condenados a vivir en el mundo tal como es".[48]

Es interesante señalar, sin embargo, la fuente de la crítica del historicismo que, de manera singular, llevó a Bensaïd hacia Benjamin. Esa fuente, muy peculiar, era Charles Péguy, un poeta y escritor católico de fines del siglo XIX, fundador de los *Cahiers de la Quinzaine.* A pesar de su compromiso en la defensa del capitán Dreyfus y su socialismo de juventud, Péguy fue una figura desterrada de la tradición de izquierda debido a su misticismo y su viraje nacionalista en 1914, el año de su muerte. Su transformación póstuma en un ícono menor del fascismo había hecho de él, definitivamente, un autor prohibido. Bensaïd advertía en Benjamin una fuerte y fascinante "resonancia" de Péguy: ambos exhibían el mismo rechazo radical del positivismo y el historicismo. En su huella, él había podido encontrar un "modesto" pero

fructífero camino hacia el redescubrimiento de Marx.[49]

Esta "trama de afinidades" incumbía a algunos elementos cruciales: el rechazo de una concepción unilateral de la historia universal, la definición del acontecimiento y la empatía con los vencidos. Péguy identificaba la idea de historia universal con la obra de Ernest Renan, el erudito más respetado del Segundo Imperio y comienzos de la Tercera República. Tras los pasos de Auguste Comte, el fundador del positivismo, Renan presentaba la historia como un progreso "horizontal", medido por un crecimiento puramente cuantitativo que, conforme al método de las ciencias naturales, podía compararse con el proceso biológico de evolución de un cuerpo humano: la historia de la humanidad tenía que pasar por etapas sucesivas, así como el ser humano va de la niñez a la adultez. Esa visión de un "progreso lineal indefinido, continuo o discontinuo, perpetuamente perseguido, perpetuamente impulsado, perpetuamente obtenido y adquirido, perpetuamente consolidado" correspondía de manera inevitable a una concepción del pasado como una materia muerta, destinada a archivarse y conservarse.[50] Esto excluía, agregaba Bensaïd, cualquier forma de "reminiscencia y reviviscencia".[51] Ese rechazo de la historia lineal llevaba a Péguy a redefinir el acontecimiento, contra toda idea de fatalismo y objetivismo, como "irrupción" y "brote intercalar".[52] Los acontecimientos son impredecibles y dan forma a la historia como rupturas abruptas, cambios y "bifurcaciones". Péguy oponía el resplandor del acontecimiento al tiempo "geométrico" del positivismo: la historia no era un movimiento regular en línea recta; era un árbol con múltiples ramas. "La arborescencia —escribía Bensaïd— es el modo de la vitalidad histórica. Su temporalidad no es estacionaria; se rompe, es rapsódica, está hecha de contradicciones y estiramientos."[53] Para terminar, esta concepción de la historia pertenecía a los vencidos, una categoría en la cual Péguy se había incluido con orgullo, tal como anunciaba a los suscriptores de los *Cahiers de la Quinzaine,* al destacar que esa derrota era probablemente más honorable que muchas vergonzosas victorias obtenidas por la prevaricación, el oportunismo y la traición.

Revolución

En la senda de Marx, Ernest Mandel nunca dudó de que las revoluciones eran las "locomotoras de la historia". En un fragmento de *Dirección única* (1926) titulado "Avisador de incendios", Benjamin las definía, en cambio, como los "frenos de emergencia" que detenían el rumbo precipitado del tren hacia la catástrofe: "Es preciso cortar la mecha encendida antes de que la chispa llegue a la dinamita".[54] En el *Libro de los Pasajes* anunciaba un materialismo histórico radicalmente antipositivista que "hubiera aniquilado en sí mismo la idea de progreso": su "concepto fundacional no era el progreso sino la actualización".[55] Con la adopción de esta idea, Daniel Bensaïd introducía un considerable cambio en la izquierda radical. En un texto titulado "El topo y la locomotora", reconocía que "el tren del progreso" había descarrilado: "En la saga ferroviaria, los siniestros vagones de ganado [de Auschwitz] han eclipsado al corcel de acero". Al excavar su surco subterráneo, "el topo se impone a la locomotora". En este pasaje, el topo se convierte en una figura alegórica —como las descriptas por Benjamin en *El origen del drama barroco alemán* (1925)— que evoca la memoria de las revoluciones derrotadas del siglo XX.[56]

Entre "Hacia una crítica de la violencia" (1921) y "Sobre el concepto de historia" (1940), Benjamin elaboró una idea de la revolución que fusionaba el marxismo con el mesianismo judío. Lejos de ser "natural", este encuentro suscita muchos interrogantes y controversias. Había un desacuerdo casi insuperable entre quienes, como Brecht, consideraban a Benjamin un marxista incapaz de liberarse de un legado religioso engorroso e inútil y quienes, en la huella de Scholem, lo presentaban como un teólogo judío disfrazado de marxista. Las tesis de 1940 son un intento de pensar la revolución (y la lucha contra el fascismo) como un acto emancipatorio capaz de romper la continuidad de la historia (el cortejo triunfante de los vencedores) y redimir la memoria de los vencidos. El marxismo (la revolución hecha por un sujeto histórico) y el mesianismo (el advenimiento de una nueva era) no podían disociarse. Para fusionar el marxismo y la

esperanza mesiánica judía, Benjamin reinterpretaba ambos de una manera muy heterodoxa y herética. Algunos críticos lo han mostrado como un pensador que nadaba "entre dos aguas", desgarrado entre Moscú y Jerusalén.[57] Apoyado en esta metáfora, Bensaïd lo describía como un comunista "marrano".[58] El viaje de Benjamin a la capital soviética en 1926 había sido una terrible decepción, contada por extenso en su diario y sus conversaciones con Brecht en 1938.[59] Durante los años treinta, Benjamin expresó en varias cartas su simpatía por Trotski y su interés en el surrealismo —al cual había dedicado un brillante artículo en 1929—, hechos que dan testimonio del espíritu libertario de su comunismo.[60] Jerusalén, la ciudad donde su amigo Scholem se había instalado en 1923, nunca fue una verdadera opción a sus ojos, a pesar de sus esfuerzos por aprender hebreo. Jamás consideró el judaísmo como una identidad nacional —el sionismo le parecía una caricatura de la ideología *völkish*— porque no podía separarlo de la diáspora, su verdadera vocación. El destino del judaísmo no podía disociarse del futuro europeo.

El judaísmo de Benjamin era definitivamente tan herético como su comunismo. Su idea de la revolución era mesiánica —la carrera de la historia hacia el apocalipsis, el momento crucial en que la caída se transforma en redención—, pero su mesianismo no se concebía como la espera pasiva de una intervención divina, es decir, una salvación llegada de afuera. Según Scholem, el mesianismo judío había nacido como una "espera de cataclismos históricos", porque su papel más importante consistía en anunciar "revoluciones, catástrofes que han de producirse con el paso del tiempo de la historia presente a los tiempos mesiánicos futuros".[61] Benjamin completaba esta visión con un agregado fundamental: en vez de *esperar* al Mesías, los seres humanos tenían que *provocar* una interrupción mesiánica del rumbo del mundo, y esa acción humana era la revolución social y política. Ese era el núcleo de su abordaje herético de la tradición bíblica. En un artículo escrito en 1964, Herbert Marcuse hacía hincapié en este rasgo del pensamiento de Benjamin: "Cuando la revolución adquiere un carácter mesiánico ya no puede orientarse hacia el continuo. No obstante, eso no significa una simple espera del Mesías. Este solo se encuentra en la voluntad y la acción de los

oprimidos, de quienes sufren en el presente o, según Benjamin, en la lucha de clases”.[62]

Benjamin sostenía una posición peculiar dentro del antifascismo. La lucha contra el “Anticristo” —así definía a la dictadura nazi en sus tesis de 1940— implicaba el abandono de la visión de la historia que había inspirado la cultura del antifascismo.[63] Este, dominado por la idea de progreso, quería defender la civilización contra la barbarie. Benjamin no compartía esta perspectiva: siguiendo a Blanqui, consideraba el progreso como un mito peligroso que actuaba sobre el proletariado a la manera de un potente narcótico, debilitaba sus fuerzas y, en definitiva, lo desmovilizaba. Lejos de oponer la civilización a la barbarie, veía la barbarie fascista como un producto y un rostro de la propia civilización. No bastaba con defender el legado de la Ilustración contra el fascismo, porque una lucha eficaz debía reconocer los lazos que ligaban a este con la propia racionalidad moderna. El progreso técnico, industrial y científico podía transformarse en una fuente de regresión humana y social. El desarrollo de las fuerzas productivas podía reforzar la dominación y sus medios de destrucción, como lo había probado con claridad la Gran Guerra. El fascismo no era una reacción contra la modernidad ni una nueva caída de la civilización en la barbarie; se trataba, antes bien, de una síntesis peculiar de la contrailustración —el rechazo de una idea universal de humanidad— y de un culto ciego de la tecnología moderna. No podíamos luchar contra esta forma de *modernismo reaccionario* en nombre de un progreso “concebido como una norma histórica”.[64] De todos modos, Benjamin no era un romántico conservador. No se oponía a la tecnología —sus escritos sobre la cultura de masas y sus discrepancias estéticas con Adorno lo inscriben más bien entre los modernistas—, pero advertía contra las potencialidades totalitarias de la modernidad. Con una fórmula brillante, decía anhelar un comunismo capaz de transformar la tecnología en “una llave de la felicidad”, mientras que el fascismo la había transformado en un “fetiche de la decadencia”.[65]

Bensaïd destacaba la dimensión revolucionaria del pensamiento mesiánico de Benjamin. Apartado de una concepción lineal del tiempo, reconocía el ritmo kairótico de la historia, es decir, un ritmo asincrónico,

discordante, permanentemente abierto a la irrupción del acontecimiento. No creía en la teleología histórica y, como hemos visto, consideraba que la lucha era lo único predecible.[66] Con evidente exageración, agregaba que, detrás de su "apacible delicadeza", Benjamin ocultaba un "Mesías armado".[67] No hace falta citar los testimonios de sus amigos y los juicios de sus biógrafos para recordar hasta qué punto el filósofo alemán era íntimamente reacio a participar en cualquier forma de militancia política (pese a su crítica del surrealismo, al que reprochaba, con cierto descaro, "pasar enteramente por alto la preparación metódica y disciplinada de la revolución").

Discernir en las aspiraciones mesiánicas de Benjamin los rasgos de una "razón estratégica" es una audacia, por no decir más. De hecho, un retrato tan imaginario del filósofo evoca dos trayectorias opuestas —la de un crítico literario y artístico atraído por la revolución bolchevique y la de un militante revolucionario fascinado por la literatura—, que reflejan más bien el viaje intelectual del propio Bensaïd.[68] Este tenía el temperamento de un novelista, y si renunció a la literatura lo hizo para consagrarse a la política, pero todos sus libros tienen un sabor literario. Por el contrario, sería muy difícil imaginar a Benjamin metamorfoseado en un militante o dirigente político.

En su libro, Bensaïd bosquejaba el perfil de un pensador crítico y subversivo, pero cometía un error al presentar los aforismos de Benjamin sobre la política como la expresión de un mesianismo *secularizado,* esto es, una concepción de la política capaz de trascender su "prehistoria teológica y filosófica".[69] En su primera tesis de 1940, Benjamin teorizaba la alianza entre el materialismo histórico y la teología, no su disolución recíproca en una política atea. Siempre "agostada" e "invisible", la teología se ocultaba bajo un disfraz de marioneta, de autómata, pero seguía existiendo. Su supervivencia era incluso la condición necesaria para rescatar el materialismo histórico. De manera similar, en la decimoctava tesis, "la puerta estrecha por la que el Mesías podía entrar"[70] no era una simple metáfora, sino que aludía a una tradición judía que Benjamin quería reactivar en el presente. La secularización, en contraste, podía adoptar diferentes formas. También había contribuido a debilitar el movimiento obrero por medio de la consagración socialdemócrata de fetiches seculares como la técnica, el trabajo y el progreso

y la santificación estalinista de la industria, el liderazgo carismático y la patria socialista. El mesianismo revolucionario de Benjamin asumía la forma de una *teología política* —a veces en una confrontación simétrica con Carl Schmitt—[71] que, aunque sin duda polémica, es imposible dejar de lado o rechazar como un mero procedimiento estilístico. A diferencia de Bensaïd, Benjamin no creía en un Mesías "secular". Desde sus escritos de comienzos de los años veinte, donde teorizaba una "violencia divina", nihilista y "destructora de la ley",[72] hasta sus tesis de 1940, concibió la revolución como una acción material y humana (sobre todo después de su descubrimiento de Marx), así como un movimiento espiritual de redención, salvación y restauración del pasado *(restitutio in integrum).*[73] Solo una experiencia religiosa podía aportar a la revolución el ímpetu que esta necesitaba como acto de emancipación social y política. Benjamin, está claro, no imaginaba que su objetivo fuera el establecimiento de una teocracia, pero su tarea era a la vez secular y religiosa. Stéphane Mosès ha puesto de relieve la continuidad del pensamiento benjaminiano, que él describe como una *estratificación* en la cual tres paradigmas —el teológico, el estético y el político— se superponen y entrelazan sin rechazarse ni neutralizarse uno a otro.[74]

Ese intento de secularizar el pensamiento mesiánico de Benjamin llevó a Bensaïd a bosquejar una extraña genealogía de la cual Scholem está asombrosamente ausente, pero en la cual aparecen, por el contrario, Uriel da Costa y Spinoza, dos marranos heréticos a quienes él se sentía muy cercano pero que pasan casi inadvertidos en los escritos de Benjamin. La categoría forjada por Isaac Deutscher, el "judío no judío",[75] el judío herético que participa de una tradición judía de superación y rechazo del propio judaísmo, podría aplicarse perfectamente a Bensaïd, no a Benjamin. El primero reivindicaba con vehemencia, al evocar "la traición de Spinoza", el "antisionismo judío del judío ateo",[76] mientras que el segundo, que no conocía el Holocausto (si bien intuyó la catástrofe) ni Israel (si bien expresaba sus reservas con respecto al sionismo), nunca rechazó el judaísmo, a pesar de su relación difícil y crítica con la tradición judía.

La conclusión del libro de Bensaïd es un alegato por la reunión de "la afilada hacha de la razón mesiánica" y "el martillo del materialismo crítico"

o, en otras palabras, por una reconciliación entre la memoria y la historia. Al final de su libro, pone en escena un diálogo imaginario entre ellas, en el cual se maltratan una a otra: la historia califica de "novelista" a la memoria y esta replica: "¡Advenediza!"; la primera reprocha a la segunda los "agujeros negros" de Penélope y la memoria desprecia la frialdad de los archivos de Clío. Sin embargo, reconocen al fin y al cabo que ha sido un error dividir sus caminos. La política podría haberlas vinculado, y una política basada en la alianza entre la historia y la memoria habría sido diferente de la que hemos conocido.[77]

UTOPÍA

La "razón mesiánica" defendida por Bensaïd procuraba fusionar la historia y la memoria, pero no podía apartarse del trauma del acontecimiento. En 1990, la dialéctica histórica entre la experiencia del pasado y la proyección utópica en el futuro estaba rota. El horizonte desaparecía de la vista y el pasado se convertía en una memoria saturada de guerras, totalitarismos y genocidios. El ángel de la historia reaparecía con su mirada alarmada en la contemplación de una nueva derrota. En ese contexto, Bensaïd reconocía que "hoy está deshecha la alianza entre la herencia utópica y el proyecto revolucionario".[78] Esa era tal vez la razón fundamental de su proposición radicalmente *antiutópica.* A diferencia de la profecía que "elabora una imagen crítica y polémica de la tradición", de la utopía se desprendía, a su entender, "un hedor rancio de más allá mal secularizado *[un relent rance d'au-delà mal sécularisé]*".[79] Su conclusión era irrevocable: "No hay profecía utópica". En un ensayo posterior, criticó a Ernst Bloch, el filósofo de la expectativa y el "principio esperanza", y lo opuso a Walter Benjamin, para quien "la utopía desaparece en beneficio del Mesías".[80]

Ese juicio es bastante discutible. Scholem dedicó muchas páginas esclarecedoras a la utopía presente en el corazón de la tradición mesiánica: "Aunque su advenimiento es pasmoso y temible, los tiempos mesiánicos se describen bajo una luz utópica. La utopía siempre moviliza el pasado para

estimular las esperanzas de restauración", es decir, la realización del reino de Dios sobre la tierra. Este anuncio de una humanidad redimida representaba "el legado profético del utopismo mesiánico", escribía Scholem, y agregaba que, en tiempos de oscuridad y persecución, permitía a los judíos superar las humillaciones y la opresión.[81]

La utopía también abunda en la obra de Benjamin, como lo demuestran su fascinación por Fourier, sus escritos sobre Bachofen y asimismo, en un sentido más general, su arqueología cultural de París como un gigantesco reservorio de "imágenes dialécticas", puntos de cruce entre la memoria y el sueño de una sociedad liberada. El más famoso de esos pasajes —ya citado en el capítulo anterior— menciona los deseos y las esperanzas que habitan la imaginación de Baudelaire, Blanqui y la Comuna de París: el paso de una imagen depositada en el inconsciente colectivo a la utopía de una sociedad sin clases.[82] En las obras de Benjamin, el mesianismo, el romanticismo y la utopía se funden sin excluirse uno a otro; los reúne el "tiempo del ahora", que conecta la rememoración del pasado con la utopía del futuro. En sus tesis de 1940 se plantea esta idea por medio de la imagen de un "heliotropismo secreto" de la historia.[83] Stéphane Mosès señaló que en esa visión de la historia "la utopía surge en el corazón mismo del presente", como "una esperanza vivida en la modalidad del hoy".[84] El propio Marx, visto por Benjamin como un profeta de catástrofes y no como el oráculo de un futuro radiante, rendía homenaje en el *Manifiesto comunista* a los socialistas utópicos, los primeros en elaborar esas "fantásticas descripciones de la sociedad futura".[85]

Los juicios antiutópicos de Bensaïd eran el resultado del viraje de 1989, el momento simbólico de cristalización de un ciclo acumulativo de derrotas. Era el desenlace de un naufragio internalizado que producía un florecimiento de memorias; no tenía nada que ver con el lugar común que identifica la utopía con el totalitarismo. Tampoco era nostalgia por los clisés acerca del paso del socialismo "de la utopía a la ciencia". En su caso, el de un intelectual que había sido uno de los actores de Mayo del 68, tal vez existía también la voluntad de oponerse a una generación que había pasado en silencio del maoísmo al rechazo del comunismo como una ideología

totalitaria. Veinte años después de ese Mayo del 68, la "utopía al poder" designaba a una cantidad considerable de antiguos rebeldes bien instalados en las instituciones de la Quinta República, donde ocupaban bancas parlamentarias y oficinas ministeriales. El tiempo de Benjamin estaba saturado de utopías (no solo las de los sóviets rusos, sino también las del "Reich de mil años", con sus respectivos "hombres nuevos"); el de Bensaïd experimentaba su derrumbe, cuyo resultado era la melancolía de un siglo de revoluciones derrotadas. En *Moi, la Révolution,* el autor expresaba ese profundo sentimiento melancólico a través de las palabras de la revolución misma:

> Se hundía en una tristeza infinita, que lo enmudecía. Una tristeza que ahonda un gran vacío íntimo, como si uno, de improviso, se abstuviese de sí mismo. Hablo con conocimiento de causa de esa gran inmersión en la melancolía, en la melancolía clásica de Saint-Just y de Blanqui, aún más austera que la melancolía romántica y desencantada de Baudelaire o Mallarmé. Ella es la lucidez de la catástrofe, levantada frente a las beatitudes del progreso. La conocí en 1794. La reencontré después de junio de 1848. Estaba todavía ahí al día siguiente de la Comuna, la melancólica eternidad del hombre por los astros […] que hizo vacilar a Blanqui en el umbral de la sinrazón.[86]

En una de las páginas más bellas de su libro sobre Benjamin —otro posible efecto de la reverberación dialéctica de 1940 en 1990—, Bensaïd mencionaba su "galaxia melancólica", en la cual ponía a cuatro figuras muy diferentes: Baudelaire, Blanqui, Sorel y Péguy.[87] Los dos primeros pertenecían sin duda al universo del filósofo alemán; los otros dos, al suyo propio. Luego inscribía a Benjamin en otra genealogía, al lado de Saint-Just, Rosa Luxemburgo, Gramsci, Trotski y el Che Guevara. Es indudable que Bensaïd compartía el espíritu de Benjamin, para quien las luchas "se alimentan de la imagen de los ancestros esclavizados".[88] En *Le pari mélancolique* (1997), reformuló esta intuición —tomada de Blanqui— utilizando un famoso ensayo de Lucien Goldmann sobre Pascal: la revolución es una *apuesta.*[89] El siglo XX había acentuado la dimensión trágica de los grandes revolucionarios, cuyas acciones siempre se inspiraban en la esperanza de una futura liberación, así como en el recuerdo de las revoluciones derrotadas y los sueños rotos y en la deuda tácitamente heredada de los vencidos de la historia. Esa dimensión

melancólica obedecía a la conciencia de que nada está ganado de antemano, de que “el enemigo nunca ha dejado de ser victorioso” (Benjamin) y de que, “en el balance de las probabilidades, la barbarie no tiene menos oportunidades que el socialismo” (Bensaïd). En otras palabras, la transformación del mundo era una apuesta melancólica, ni arriesgada ni estúpida, alimentada por la memoria, voluntarista pero también basada en la razón, una mezcla de “hipótesis estratégica y horizonte regulador”.[90] Ernst Bloch la habría definido mediante una fórmula que a Bensaïd le disgustaba: “Una utopía concreta (y posible)”.

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Andrea Mantegna, *Lamentación sobre Cristo muerto* (1480).
2. Käthe Kollwitz, *In memoriam Karl Liebknecht/En memoria del 15 de enero de 1919* (1920).
3. Cadáver del Che Guevara, 10 de octubre de 1967.
4. Albrecht Durero, *Melencolia I* (1514).
5-6. Pier Paolo Pasolini, *Pajaritos y pajarracos* (1966).
7. Renato Guttuso, *Funeral de Togliatti* (1972).
8. Giuseppe Pellizza da Volpedo, *Il Quarto Stato/El cuarto estado* (1901).
9. Vladímir Tatlin, *Monumento a la Tercera Internacional* (modelo) (1919).
10. Auguste Rodin, *La torre del trabajo* (modelo para un monumento) (1898-1899).
11. Konstantin Yuon, *El nuevo planeta* (1921).
12. A. Strájov, *Lenin* (1924).
13. V. Scherbakov, *Un fantasma recorre Europa, el fantasma del comunismo* (1920).
14. Boris Iofán, *Proyecto para el Palacio de los Sóviets* (1933).
15. Gustave Doré, "Moisés baja del monte Sinaí" (1866).
16. Diego Rivera, "Karl Marx apunta a la utopía" (1935).
17. Evo Morales, presidente de Bolivia, enero de 2006.
18. Pieter Brueghel el Viejo, *La Torre de Babel* (1563).
19. Aleksandr Kosolápov, *El Manifiesto* (1983).
20-21. Theo Angelopoulos, *La mirada de Ulises* (1995).
22. Serguéi Eisenstein, *Octubre* (1927).
23-25. Marcelo Brodsky, *El Río de la Plata* (1997).
26. Marcelo Brodsky, *La camiseta* (1997).
27. Gillo Pontecorvo, *Queimada* (1969).

28. Serguéi Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).
29. Chris Marker, *El fondo del aire es rojo* (1977, 1996).
30. Serguéi Eisenstein, *El acorazado Potemkin* (1925).
31-32. Chris Marker, *El fondo del aire es rojo* (1977, 1996).
33-35. Ken Loach, *Tierra y libertad* (1995).
36-39. Carmen Castillo, *Calle Santa Fe* (2007).
40. Patricio Guzmán, *Nostalgia de la luz* (2010).
41. Gustave Courbet, *Entierro en Ornans* (1849).
42. Francisque-Joseph Duret y Gabriel Davioud, *Fuente Saint-Michel* (1858-1860).
43. Gustave Courbet, *La caza del ciervo* (1867).
44. Gustave Courbet, *La trucha* (1873).
45. Portbou en la década de 1930.
46. Dani Karavan, *Memorial Pasajes* (1994).
47. Portbou, cementerio (2014).
48. Portbou, placa conmemorativa.
49. Portbou, exiliados republicanos españoles, fines de enero de 1939.
50. Daniel Bensaïd, comienzos de la década de 1970.
51. Daniel Bensaïd (1989).

NOTAS

INTRODUCCIÓN. INQUIETANTES PASADOS SIN UTOPÍAS

1. Reinhart Koselleck, "*Historia magistra vitae:* The Dissolution of the *topos* into the Perspective of a Modernized Historical Process" [1967], en *Futures Past. On the Semantics of Historical Time,* ed. de Keith Tribe, Nueva York, Columbia University Press, 2004, pp. 26-42 [trad. esp.: "*Historia magistra vitae:* sobre la disolución del *topos* en el horizonte de la agitada vida moderna", en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos,* trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 41-66].

2. Francis Fukuyama, "The End of History?", en *National Interest,* verano de 1989, pp. 3-18 [trad. esp.: "¿El fin de la historia?", en *Claves de Razón Práctica*, Madrid, núm. 243, 2015, pp. 28-59], y *The End of History and the Last Man,* Nueva York, Free Press, 1992 [trad. esp.: *El fin de la Historia y el último hombre,* trad. de P. Elías, Barcelona, Planeta, 1992]; sobre este debate, véanse Perry Anderson, "The Ends of History", en *A Zone of Engagement,* Londres, Verso, 1992, pp. 279-375 [trad. esp.: *Los fines de la historia,* trad. de Erna von der Walde, Barcelona, Anagrama, 2002], y Josep Fontana, *La historia después del fin de la historia. Reflexiones acerca de la situación actual de la ciencia histórica,* Barcelona, Crítica, 1992.

3. Perry Anderson, "Renewals", en *New Left Review,* núm. 1, enero-febrero de 2000, p. 13 [trad. esp.: "Renovaciones", en *New Left Review* (ed. esp.), núm. 2: "Socializar el bienestar, socializar la economía", 2000, pp. 5-20].

4. Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991,* Nueva York, Vintage, 1995 [trad. esp.: *Historia del siglo XX,* trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 1997].

5. Christa Wolf, *City of Angels or The Overcoat of Dr. Freud,* Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013 [trad. esp.: *La ciudad de los ángeles, o El abrigo del doctor Freud,* trad. de Carmen Gauger, Madrid, Alianza, 2014].

6. Reinhart Koselleck, "Einleitung", en Otto Brunner, Werner Conze y Reinhart Koselleck (comps.), *Geschichtliche Grundbegriffe. Historisches Lexikon zur politisch-sozialen Sprache in Deutschland,* vol. 1, Stuttgart, Klett-Kotta, 1972, p. xv. Véase también Gabriel Motzkin, "On the Notion of Historical (Dis)continuity. Reinhart Koselleck's Construction of the *Sattelzeit*", en *Contributions to the History of Concepts,* vol. 1, núm. 2, octubre de 2005, pp. 145-158. Sobre el surgimiento de un nuevo concepto de historia, véase Reinhart Koselleck, "Geschichte, Historie", en Otto Brunner, Werner Conze y Reinhart Koselleck (comps.), *Geschichtliche Grundbegriffe, op. cit.,* vol. 2, 1975, pp. 593-717 [trad. esp.: *Historia/historia,* trad. de Antonio Gómez Ramos, Madrid, Trotta, 2004].

7. Para la descripción analítica de este cambio histórico, véase Pierre Dardot y Christian Laval, *The New Way of the World. On Neoliberal Society,* Londres, Verso, 2014 [trad. esp.: *La nueva razón del*

mundo. Ensayo sobre la sociedad neoliberal, trad. de Alfonso Díez, Barcelona, Gedisa, 2013].

8. Sobre este debate, inaugurado por François Furet, *Interpreting the French Revolution,* Cambridge (Inglaterra), Nueva York y París, Cambridge University Press y Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, 1981 [trad. esp.: *Pensar la Revolución Francesa,* trad. de Arturo R. Firpo, Barcelona, Petrel, 1980], véase Steven Kaplan, *Farewell, Revolution. The Historians' Feud, France, 1789-1989,* Ithaca, Cornell University Press, 1996.

9. Cit. en Anna Bravo, *A colpi di cuore. Storie del sessantotto,* Roma y Bari, Laterza, 2008, p. 220.

10. Wendy Brown, "Women's Studies Unbound. Revolution, Mourning, Politics", en *Parallax,* vol. 9, núm. 2: "Mourning Revolution", 2003, p. 13.

11. Reinhart Koselleck, "Historical Criteria of the Modern Concept of Revolution" [1969], en *Futures Past, op. cit.,* pp. 43-57 [trad. esp.: "Criterios históricos del concepto moderno de revolución", en *Futuro pasado, op. cit.,* pp. 67-85].

12. Martin Malia, *History's Locomotives. Revolutions and the Making of the Modern World,* New Haven, Yale University Press, 2006.

13. François Furet, *The Passing of an Illusion. The Idea of Communism in the Twentieth Century,* Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 502 [trad. esp.: *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX,* trad. de Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1996, p. 571, las cursivas pertenecen al original].

14. Fredric Jameson, "Future City", en *New Left Review,* núm. 21, mayo-junio de 2003, p. 76 [trad. esp.: "La ciudad futura", en *New Left Review* (ed. esp.), núm. 21, julio-agosto de 2003, pp. 91-106].

15. Ernst Bloch, *The Principle of Hope,* 3 vols., Cambridge (MA), MIT Press, 1986 [trad. esp.: *El principio esperanza,* 3 vols., trad. de Felipe González Vicén, Madrid, Trotta, 2004-2007], y Hans Jonas, *The Imperative of Responsibility. In Search of an Ethics for the Technological Age,* Chicago, University of Chicago Press, 1985 [trad. esp.: *El principio de responsabilidad. Ensayo de una ética para la civilización tecnológica,* trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Herder, 1994].

16. Reinhart Koselleck, "'Space of Experience' and 'Horizon of Expectation': Two Historical Categories", en *Futures Past, op. cit.,* pp. 258 y 259 [trad. esp.: "'Espacio de experiencia' y 'Horizonte de expectativa', dos categorías históricas", en *Futuro pasado, op. cit.,* pp. 333-357].

17. Ernst Bloch, *The Principle of Hope, op. cit.* Véase también Ruth Levitas, "Educated Hope. Ernst Bloch on Abstract and Concrete Utopia", en *Utopian Studies,* vol. 1, núm. 2, 1990, pp. 13-26.

18. Peter Thompson, "Introduction. The Privatization of Hope and the Crisis of Negation", en Peter Thompson y Slavoj Žižek (comps.), *The Privatization of Hope. Ernst Bloch and the Future of Utopia,* Durham, Duke University Press, 2013, pp. 1-20.

19. François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps,* París, Seuil, 2003, pp. 119-127 [trad. esp.: *Los regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo,* trad. de Norma Durán, México, Universidad Iberoamericana, 2007].

20. Reinhart Koselleck, "History, Histories, and Formal Time Structures", en *Futures Past, op. cit.,* p. 95 [trad. esp.: "Historia, historias y estructuras formales del tiempo", en *Futuro pasado, op. cit.,* pp. 127-140].

21. Según la famosa fórmula acuñada por Ernst Nolte durante la *Historikerstreit* alemana de la década de 1980.

22. Timothy J. Clark, "For a Left with No Future", en *New Left Review,* núm. 74, marzo-abril de 2012, p. 75 [trad. esp.: "Para una izquierda sin futuro", en *New Left Review* (ed. esp.), núm. 74, mayo-

junio de 2012, pp. 57-67], seguido por la convincente crítica de Susan Watkins, "Presentism? A Reply to T. J. Clark", en *New Left Review,* núm. 74, *op. cit.,* pp. 77-102 [trad. esp.: "¿Presentismo? Respuesta a T. J. Clark", en *New Left Review* (ed. esp.), núm. 74, *op. cit.*, pp. 69-92].

23. Peter Thompson, "Introduction: The Privatization of Hope…", *op. cit.,* p. 15.

24. Véase Annette Wieviorka, *The Era of the Witness,* Ithaca, Cornell University Press, 2006.

25. Tony Judt, "From the House of the Dead", en *Postwar. A History of Europe since 1945,* Londres, Penguin, 2005, pp. 802-833 [trad. esp.: "Epílogo. Desde la casa de los muertos", en *Postguerra. Una historia de Europa desde 1945,* trad. de Jesús Cuéllar y Victoria E. Gordo del Rey, Madrid, Taurus, 2006, pp. 1145-1183].

26. Walter Benjamin, "On the Concept of History" [1940], en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 4, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2006, pp. 392, 393 y 395 [trad. esp.: "Sobre el concepto de historia", en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318].

27. Adolfo Gilly, "Mil novecientos ochenta y nueve" [1990], en *El siglo del relámpago. Siete ensayos sobre el siglo XX,* México, La Jornada, 2002, p. 118. Gilly se refiere implícitamente a la novela de Victor Serge, *Midnight in the Century,* Londres, Writers and Readers, 1982 [trad. esp.: *Medianoche en el siglo,* trad. de Ramón García, Madrid, Alianza, 2016].

28. Siegfried Kracauer, *History. The Last Things before the Last,* ed. de Paul Oskar Kristeller, Princeton, Markus Wiener, 1995, pp. 83 y 84 [trad. esp.: *Historia. Las últimas cosas antes de las últimas,* trad. de Guadalupe Marando y Agustín D'Ambrosio, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2010]. Véase también Georg Simmel, "The Stranger", en *The Sociology of Georg Simmel,* ed. de Kurt H. Wolff, Glencoe (IL), Free Press, 1950, pp. 402-408 [trad. esp.: "El extranjero", en *El extranjero. Sociología del extraño,* trad. de Javier Eraso Ceballos, Madrid, Sequitur, 2012].

29. Saul Friedländer, "Trauma, Transference and 'Working through' in Writing the History of the 'Shoah'", en *History and Memory,* vol. 4, núm. 1, primavera-verano de 1992, pp. 39-59.

30. Ernest Mandel, *Revolutionary Marxism Today,* Londres, New Left Books, 1979.

31. Disponible en línea: <www.musicaememoria.com/loradelfucile.htm>.

32. Jean-Paul Sartre y Arlette Elkaïm-Sartre, *On Genocide. A Summary of the Evidence and the Judgments of the International War Crimes Tribunal,* Boston, Beacon, 1968, y John Duffet (comp.), *Against the Crime of Silence. Proceedings of the Russell International War Crimes Tribunal, Stockholm, Copenhagen,* Nueva York, Bertrand Russell Peace Foundation, 1968.

33. Véase Berthold Molden, "Genozid in Vietnam. 1968 als Schlüsselereignis in der Globalisierung des Holocaustdiskurses", en Jens Kastner y David Mayer (comps.), *Weltwende 1968? Ein Jahr aus globalgeschichtlicher Perspektive,* Viena, Mandelbaum, 2008, pp. 83-97.

34. Michael Rothberg, *Multidirectional Memory. Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization,* Stanford, Stanford University Press, 2009, cap. 3, y Aimé Césaire, *Discourse on Colonialism,* Nueva York, Monthly Review Press, 2000 [trad. esp.: *Discurso sobre el colonialismo,* trad. de Mara Viveros Vigoya, Juan Mari Madariaga y Beñat Baltza Álvarez, Madrid, Akal, 2006].

35. Véase Kristin Ross, *May '68 and its Afterlives,* Chicago, University of Chicago Press, 2002 [trad. esp.: *Mayo del 68 y sus vidas posteriores. Ensayo contra la despolitización de la memoria,* trad. de Tomás González Cobos, Madrid, Acuarela y Antonio Machado Libros, 2008].

36. Véase Giovanni De Luna, *Le ragioni di un decennio, 1969-1979. Militanza, violenza, sconfitta, memoria,* Milán, Feltrinelli, 2009.

37. Entre otros, Götz Aly, *Unser Kampf. 1968, ein irritierter Blick zurück,* Fráncfort, Fischer, 2008.

38. Dan Diner, *Gegenläufige Gedächtnisse. Über Geltung und Wirkung des Holocaust,* Gotinga, Vandenhoek und Ruprecht, 2007. Sobre la conmemoración del 8 de mayo de 1945, véase Rudolf von Thadden y Steffen Kudelka (comps.), *Erinnerung und Geschichte. 60 Jahre nach dem 8. Mai 1945,* Gotinga, Wallstein, 2006.

39. Peter Novick, *The Holocaust in American Life,* Nueva York, Houghton Mifflin, 1999, pp. 11, 198 y 199 [trad. esp.: *Judíos, ¿vergüenza o victimismo? El Holocausto en la vida americana,* trad. de Jesús Cuéllar Menezo, Madrid, Marcial Pons y Ediciones de Historia, 2007]. Sobre el concepto de "religión cívica", véase Emilio Gentile, *Politics as Religion,* Princeton, Princeton University Press, 2006. Acerca de la memoria del Holocausto como fundamento del discurso actual sobre los derechos humanos, véase Daniel Levy y Natan Sznaider, *The Holocaust and Memory in the Global Age,* Filadelfia, Temple University Press, 2006.

40. Peter Reichel, *Vergangenheitsbewältigung in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit der NS-Diktatur von 1945 bis heute,* Múnich, C. H. Beck, 2007, y Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles,* París, Stock, 2000.

41. Véase en particular Santos Juliá, "Memoria, historia y política de un pasado de guerra y dictadura", en Santos Juliá y Paloma Aguilar Fernández (comps.), *Memoria de la guerra y del franquismo,* Madrid, Taurus y Fundación Pablo Iglesias, 2006, pp. 15-26.

42. Véase, por ejemplo, Paul Preston, *The Spanish Holocaust. Inquisition and Extermination in Twentieth-Century Spain,* Nueva York, Norton, 2012 [trad. esp.: *El Holocausto español. Odio y exterminio en la Guerra Civil y después,* trad. de Catalina Martínez Muñoz y Eugenia Vázquez Nacarino, Barcelona, Debate, 2011].

43. Milan Kundera, "Un Occident kidnappé, ou La tragédie de l'Europe centrale", en *Le Débat,* núm. 27, noviembre de 1983, pp. 3-23 [trad. esp.: "Un Occidente secuestrado. La tragedia de la Europa Central", en *Debats,* núm. 7, 1984, pp. 89-99].

44. Tatiana Zhurzhenko, "The Geopolitics of Memory", 10 de mayo de 2007, disponible en línea: <www.eurozine.com>.

45. Tony Judt, *Postwar, op. cit.,* p. 803.

46. Jürgen Habermas, "Bestialität und Humanität. Ein Krieg an der Grenze zwischen Recht und Moral", en *Die Zeit,* núm. 18, 29 de abril de 1999, pp. 6 y 7 [trad. esp.: "Bestialidad y humanidad. Una guerra en el límite entre derecho y moral", en *Nueva Sociedad,* núm. 162, julio-agosto de 1999, pp. 60-66].

47. Sobre Setif, véase Yves Benot, *Massacres coloniaux. 1944-1950: la IVe République et la mise au pas des colonies françaises,* París, La Découverte, 2001, pp. 9-35.

48. Theodor W. Adorno, "The Meaning of Working through the Past", en *Critical Models. Interventions and Catchwords,* Nueva York, Columbia University Press, 1998, p. 89 [trad. esp.: "¿Qué significa elaborar el pasado?", en *Crítica de la cultura y sociedad II,* trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Akal, 2009, pp. 489-503].

49. Giorgio Agamben, "On the Uses and Disadvantages of Living among Specters", en *Nudities,* Stanford, Stanford University Press, 2011, pp. 39 y 40 [trad. esp.: "De la utilidad y los inconvenientes de vivir entre espectros", en *Desnudez,* trad. de Mercedes Ruvituso y María Teresa D'Meza, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2011, pp. 55-61].

50. Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New*

International, Londres, Routledge, 1994, p. 101 [trad. esp.: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional,* trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti della Rocca, Madrid, Trotta, 1995].

51. Erri de Luca, "Notizie su Euridice", en *Il Manifesto,* 7 de noviembre de 2013.

52. Judith Butler, "Violence, Mourning, Politics", en *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence,* Londres, Verso, 2004, p. 21 [trad. esp.: "Violencia, duelo, política", en *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia,* trad. de Fermín Rodríguez, Buenos Aires, Paidós, 2006, pp. 45-78].

53. Douglas Crimp, "Mourning and Militancy", en *October,* vol. 51, invierno de 1989, pp. 3-18, las cursivas pertenecen al original.

I. LA CULTURA DE LA DERROTA

1. Alexander Mitscherlich y Margarete Mitscherlich, *The Inability to Mourn. Principles of Collective Behavior,* Nueva York, Grove, 1975 [trad. esp.: *Fundamentos del comportamiento colectivo. La incapacidad de sentir duelo,* trad. de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1973].

2. Mario Vargas Llosa, *The Storyteller,* Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 1989 [ed. orig.: *El hablador,* Barcelona, Seix Barral, 1987].

3. Roger Bartra, "Arabs, Jews, and the Enigma of Spanish Imperial Melancholy", en *Discourse,* vol. 22, núm. 3: "Imperial disclosures", otoño de 2000, pp. 64-72.

4. Cit. en Josef Hayim Yerushalmi, *From Spanish Court to Italian Ghetto. Isaac Cardoso, a Study in Seventeenth-Century Marranism and Jewish Apologetics,* Nueva York, Columbia University Press, 1971, p. 437 [trad. esp.: *De la corte española al gueto italiano. Marranismo y judaísmo en la España del XVII. El caso Isaac Cardoso,* trad. de Marta y Agustín Cerezales, Madrid, Turner, 1989].

5. Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy. Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art,* Londres, Nelson, 1964 [trad. esp.: *Saturno y la melancolía. Estudios de historia de la filosofía de la naturaleza y el arte,* trad. de María Luisa Balseiro, Madrid, Alianza, 1991].

6. François-René de Chateaubriand, *The Genius of Christianity,* Filadelfia, Lippincott, 1856, p. 153 [trad. esp.: *El genio del cristianismo. Bellezas de la religión cristiana,* trad. de Manuel M. Flamant, Madrid, Ciudadela Libros, 2008].

7. Hans Blumenberg, *Shipwreck with Spectator. Paradigm of a Metaphor for Existence,* Cambridge (MA), MIT Press, 1997 [trad. esp.: *Naufragio con espectador. Paradigma de una metáfora de la existencia,* trad. de Jorge Vigil Rubio, Madrid, Visor, 1995].

8. Tito Lucrecio Caro, *De Rerum Natura,* libro 2, trad. de Charles Stuart Calverley, Oxford, Clarendon, 1912 [trad. esp.: *La naturaleza,* trad. de Francisco Socas, Madrid, Gredos, col. Biblioteca Clásica Gredos, 2003, p. 175].

9. Blaise Pascal, *Pensées,* ed. de Philippe Sellier, París, Garnier, 1976, p. 69 [trad. esp.: *Pensamientos,* trad. de Juan Domínguez Berrueta, Buenos Aires, Orbis, 1984].

10. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality,* ed. de Miriam Bratu Hansen, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 17 [trad. esp.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física,* trad. de Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1989].

11. Reinhart Koselleck, "Transformations of Experience and Methodological Change. A Historical-

Anthropological Essay", en *The Practice of Conceptual History. Timing History, Spacing Concepts,* ed. de Todd Samuel Presner, Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 76.

12. *Ibid.,* p. 77.

13. *Ibid.,* p. 82. La sensibilidad de Koselleck a la condición y el ánimo de los vencidos es probablemente el resultado de su experiencia como soldado alemán en el frente oriental durante la Segunda Guerra Mundial. Sobre su trayectoria intelectual y existencial, véase Niklas Olsen, *History in the Plural. An Introduction to the Work of Reinhart Koselleck,* Nueva York, Berghahn, 2012, p. 281, que destaca su uso del par vencedores/vencidos como "contraconceptos".

14. Walter Benjamin, "On the Concept of History" [1940], en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 4, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2006, p. 391 [trad. esp.: "Sobre el concepto de historia", en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318].

15. Edward P. Thompson, *The Making of the English Working Class* [1963], Harmondsworth, Penguin, 1984 [trad. esp.: *La formación de la clase obrera en Inglaterra,* trad. de Elena Grau, Barcelona, Crítica, 1989], y Ranajit Guha, "On Some Aspects of the Historiography of Colonial India", en Ranajit Guha y Gayatri Chakravorty Spivak (comps.), *Selected Subaltern Studies,* Nueva York, Oxford University Press, 1988, pp. 37-44 [trad. esp.: "Algunos aspectos de la historiografía en la India colonial", en *Las voces de la historia y otros estudios subalternos,* trad. de Gloria Cano, Barcelona, Crítica, 2002, pp. 95-112].

16. Carl Schmitt, "*Historiographia in nuce:* Alexis de Tocqueville" [1946], en *Ex captivitate salus. Erfahrungen der Zeit 1945/47,* Berlín, Duncker und Humblot, 2002, pp. 25-33 [trad. esp.: "*Historiographia in nuce:* Alexis de Tocqueville", en *Ex captivitate salus. Experiencias de la época 1945-47,* trad. de Anima Schmitt de Otero, Madrid, Trotta, 2010].

17. Alexis de Tocqueville, *The Old Regime and the Revolution*, Garden City (NY), Doubleday, 1955 [trad. esp.: *El Antiguo Régimen y la Revolución,* trad. de Dolores Sánchez de Aleu, Madrid, Alianza, 1993].

18. Carl Schmitt, *"Historiographia in nuce…", op. cit.,* p. 31.

19. Sobre el concepto de *katechon,* véase en particular Massimo Cacciari, *Il potere che frena. Saggio di teologia politica,* Milán, Adelphi, 2013 [trad. esp.: *El poder que frena. Ensayo de teología política,* trad. de María Teresa D'Meza y Rodrigo Molino-Zavalía, Buenos Aires, Amorrortu, 2015]. Schmitt desarrolla este concepto en *Der Nomos der Erde im Völkerrecht der Jus Publicum Europaeum* [1950], Berlín, Duncker und Humblot, 1997, pp. 28-32 [trad. esp.: *El nomos de la tierra en el derecho de gentes del Jus publicum europaeum*, trad. de Dora Schilling Thon, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1979]. Sobre los usos que Schmitt da a este concepto, véase la cuarta sección de Raphael Gross, *Carl Schmitt and the Jews. The "Jewish Question", the Holocaust, and German Legal Theory,* Madison, University of Wisconsin Press, 2004.

20. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 391.

21. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics,* Nueva York, Seabury Press, 1973 [trad. esp.: *Dialéctica negativa,* en *Dialéctica negativa - La jerga de la autenticidad,* trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2011].

22. Carl Schmitt, *Ex captivitate salus, op. cit.,* pp. 31 y 32. Esta frase de Guizot es citada por Charles Augustin Sainte-Beuve, *Nouveaux lundis,* París, Michel Lévy Frères, 1868, p. 306.

23. Louis Auguste Blanqui, "Eternity According to the Stars. L'éternité par les astres" [1872], en

CR: The New Centennial Review, vol. 9, núm. 3, invierno de 2009, p. 59 [trad. esp.: *La eternidad por los astros,* trad. de Margarita Martínez, Buenos Aires, Colihue, 2002].

24. Walter Benjamin, "Paris, Capital of the Nineteenth Century. Exposé of 1939", en *The Arcades Project,* ed. de Howard Eiland, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1999, pp. 25 y 26 [trad. esp.: "París, capital del siglo XIX", en *Libro de los Pasajes,* trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, pp. 37-49].

25. Miguel Abensour, *Les Passages Blanqui. Walter Benjamin entre mélancolie et révolution,* París, Sens & Tonka, 2013, p. 56.

26. Eric Hobsbawm, "Histoire et illusion", en *Le Débat,* núm. 89, 1996, p. 138 [trad. esp.: "Historia e ilusión", en *New Left Review* (ed. esp.), núm. 4, 2000, pp. 152-164].

27. Véase Perry Anderson, "The Vanquished Left: Eric Hobsbawm", en *Spectrum. From Right to Left in the World of Ideas,* Londres, Verso, 2005, pp. 277-320 [trad. esp.: "La izquierda vencida: Eric Hobsbawm", en *Spectrum. De la derecha a la izquierda en el mundo de las ideas,* trad. de Cristina Piña, Madrid, Akal, 2008, pp. 297-340].

28. Véanse Eric Hobsbawm, *Age of Extremes. A History of the World, 1914-1991,* Nueva York, Vintage, 1995 [trad. esp.: *Historia del siglo XX,* trad. de Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Barcelona, Crítica, 1997], y François Furet, *The Passing of an Illusion. The Idea of Communism in the Twentieth Century,* Chicago, University of Chicago Press, 1999 [trad. esp.: *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX,* trad. de Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1996]. He desarrollado esta comparación en Enzo Traverso, "Fin de siècle. Le XXe siècle d'Eric Hobsbawm", en *L'Histoire comme champ de bataille. Interpréter les violences du XXe siècle,* París, La Découverte, 2010, pp. 27-58 [trad. esp.: "Fin de siglo. El siglo XX de Eric Hobsbawm", en *La historia como campo de batalla. Interpretar las violencias del siglo XX,* trad. de Laura Fólica, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2012, pp. 35-70].

29. Eric Hobsbawm, *Age of Extremes, op. cit.,* pp. 7 y 8.

30. *Ibid.,* p. 498.

31. *Ibid.,* p. 380.

32. *Ibid.*

33. Eric Hobsbawm, *Interesting Times. A Twentieth-Century Life,* Londres, Allen Lane, 2002, p. 56 [trad. esp.: *Años interesantes. Una vida en el siglo XX,* trad. de Juan Rabasseda-Gascón, Barcelona, Crítica, 2003].

34. Jacques Derrida, *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International,* Londres, Routledge, 1994, p. 37 [trad. esp.: *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional,* trad. de José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti della Rocca, Madrid, Trotta, 1995]. Sobre este punto, véanse Terry Eagleton, "Marxism without Marxism", en Michael Sprinker (comp.), *Ghostly Demarcations. A Symposium on Jacques Derrida's Specters of Marx,* Londres, Verso, 2008, pp. 86 y 87 [trad. esp.: "Marxismo sin marxismo", en *Demarcaciones espectrales. En torno a Espectros de Marx de Jacques Derrida,* Madrid, Akal, 2002, pp. 97-103], y Elías José Palti, *Verdades y saberes del marxismo. Reacciones de una tradición política ante su "crisis",* Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2005, cap. 4.

35. Lucio Magri, *Il sarto di Ulm. Una possibile storia del PCI,* Milán, Il Saggiatore, 2009, p. 13; ed. ingl.: *The Tailor of Ulm. A History of Communism,* Londres, Verso, 2011 [trad. esp.: *El sastre de Ulm. El comunismo en el siglo XX. Hechos y reflexiones,* trad. de Juan Pablo Roa y Roberta Raffetto,

Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2011]. Véase Bertolt Brecht, "Der Schneider von Ulm", en *Gedichte,* vol. 4, Fráncfort, Suhrkamp, 1961, pp. 204 y 205 [trad. esp.: "El sastre de Ulm", en *Poemas y canciones,* trad. de Jesús López Pacheco y Vicente Romano, Madrid, Alianza, 2012, pp. 81 y 82].

36. Yevgueni Preobrazhenski, *The Crisis of Soviet Industrialization. Selected Essays,* White Plains (NY), M. E. Sharpe, 1979.

37. Arno J. Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War,* Nueva York, Pantheon Books, 1981 [trad. esp.: *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra,* trad. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, Alianza, 1986].

38. Lucio Magri, *Il sarto di Ulm, op. cit.,* p. 28.

39. Perry Anderson, "The Ends of History", en *A Zone of Engagement,* Londres, Verso, 1992, pp. 367 y 368 [trad. esp.: *Los fines de la historia,* trad. de Erna von der Walde, Barcelona, Anagrama, 2002].

40. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* [1852], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 11, Nueva York, International Publishers, 1979, p. 107 [trad. esp.: *El 18 brumario de Luis Bonaparte,* trad. de Elisa Chullá, Madrid, Alianza, 2015].

41. *Ibid.*

42. *Ibid.,* p. 147.

43. Karl Marx, *The Civil War in France* [1871], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 22, Nueva York, International Publishers, 1986, p. 356 [trad. esp.: *La guerra civil en Francia,* Moscú, Progreso, 1975].

44. Véanse Robert Tombs, *The War against Paris, 1871,* Cambridge (Inglaterra) y Nueva York, Cambridge University Press, 1981, y John Merriman, *Massacre. The Life and Death of the Paris Commune,* Nueva York, Basic Books, 2014, p. 253 [trad. esp.: *Masacre. Vida y muerte de la Comuna de París de 1871,* trad. de Juan Mari Madariaga, Madrid, Siglo XXI, 2017].

45. Jules Vallès, *L'Insurgé,* París, Librairie Générale Française, col. Le Livre de Poche, 1986, p. 4; ed. ingl.: *The Insurrectionist,* Englewood Cliffs (NJ), Prentice-Hall, 1971, p. xxi [trad. esp.: *El insurrecto,* trad. de Manuel Serrat Crespo, Madrid, ACVF Editorial, 2007].

46. *Ibid.,* p. 431 [ed. fr.], p. 228 [ed. ingl.]. Sobre la melancolía de la derrota en Vallès, véase Scott McCracken, "The Mood of Defeat", en *New Formations. A Journal of Culture/Theory/Politics,* vol. 82, 2014, pp. 64-81.

47. Louise Michel, *The Red Virgin. Memoirs of Louise Michel,* ed. de Bullitt Lowry y Elisabeth Ellington Gunter, Alabama, University of Alabama Press, 1981, p. 68 [trad. esp.: *Mis recuerdos de la Comuna,* trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Siglo XXI, 1973]. Véase también Sidonie Verhaeghe, "Les victims furent sans nom et sans nombre: Louise Michel et la mémoire des morts de la Commune de Paris", en *Mots,* núm. 100: "Chiffres et nombres dans l'argumentation politique", 2012, pp. 31-42.

48. Véase Kristin Ross, *Communal Luxury. The Political Imaginary of the Paris Commune,* Londres, Verso, 2015 [trad. esp.: *Lujo comunal. El imaginario político de la Comuna de París,* trad. de Juan Mari Madariaga, Madrid, Akal, 2016].

49. Rosa Luxemburgo, "Order Prevails in Berlin" [1919], en *Socialism or Barbarism. The Selected Writings of Rosa Luxemburg,* ed. de Helen C. Scott y Paul Le Blanc, Londres, Pluto Press, 2010, p. 267 [trad. esp.: "El orden reina en Berlín", en *Escritos políticos,* trad. de Gustau Muñoz, Barcelona,

Grijalbo, 1977, pp. 448-454].

50. Rosa Luxemburgo, "The Crisis of Social Democracy" [1915], en *Socialism or Barbarism, op. cit.,* p. 204 [trad. esp.: "La crisis de la socialdemocracia", en *Escritos políticos, op. cit.,* pp. 255-398]. Véase Michael Löwy, "Rosa Luxemburg's Conception of 'Socialism' or 'Barbarism'", en *On Changing the World. Essays in Political Philosophy, from Karl Marx to Walter Benjamin,* Atlantic Highland (NJ), Humanities Press, 1993, pp. 91-99.

51. León Trotski, "The USSR in War" [1939], en *In Defense of Marxism,* Nueva York, Pathfinder, 1970, p. 11 [trad. esp.: "La URSS en guerra", en *En defensa del marxismo. Las contradicciones sociales y políticas de la Unión Soviética,* trad. de Luis Madrid, Nueva York, Pathfinder, 1995, pp. 49-76]. Sobre esta lúgubre hipótesis prevista por Trotski, véase Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast. Trotsky, 1929-1940,* Londres, Verso, 2003, p. 379 [trad. esp.: *Trotsky. El profeta desterrado (1929-1940),* trad. de José Luis González, México, Era, 1975].

52. León Trotski, "The Lessons of Spain: The Last Warning", en *The Spanish Revolution, 1931-1939,* Nueva York, Pathfinder, 1973, p. 377 [trad. esp.: "Lección de España: última advertencia", en *La revolución española, 1930-1940,* trad. de Jaime Pons, Barcelona, Fontanella, 1977, pp. 207-239].

53. Cit. en Isabelle Tombs, "*'Morituri vos salutant'*. Szmul Zygielbojm's Suicide in 1943 and the International Socialist Community in London", en *Holocaust and Genocide Studies,* vol. 14, núm. 2, otoño de 2000, p. 242.

54. *Ibid.* Véase también Henri Minczeles, *Histoire générale du Bund: un mouvement révolutionnaire juif,* París, Austral, 1995, pp. 418-420.

55. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 391.

56. *Ibid.,* p. 395.

57. Paco Ignacio Taibo II, *Guevara, also Known as Che,* Nueva York, St. Martin's Press, 1999, p. 558 [ed. orig.: *Ernesto Guevara, también conocido como el Che,* México, Joaquín Mortiz, 1996].

58. Salvador Allende, "Last Words Transmitted by Radio Magallanes (September 11, 1973)", en *Salvador Allende Reader. Chile's Voice of Democracy,* ed. de James D. Cockroft con la colaboración de Jane Carolina Canning, Melbourne, Ocean Press, 2000, p. 240 [ed. orig.: *Cinco discursos fundamentales. Allende,* Santiago de Chile, Aún Creemos en los Sueños, 2013].

59. Pablo Milanés, "Yo pisaré las calles nuevamente" [1974]. Tanto el discurso de Allende como la canción de Milanés son de fácil acceso en Youtube.

60. Tommaso Campanella, "The City of the Sun", en Charles M. Andrews (comp.), *Ideal Empires and Republics. Rousseau's Social Contract, More's Utopia, Bacon's New Atlantis, Campanella's City of the Sun,* Nueva York, Walter Dunne, 1901, p. 305 [trad. esp.: *La ciudad del sol,* trad. de Miguel Ángel Granada, Madrid, Tecnos, 2007]. Sobre Campanella, véase Marek Bien´czyk, *Melancolía. De los que la dicha perdieron y no la hallarán más,* trad. de Maila Lema, Barcelona, Acantilado, 2014, pp. 49 y 50.

61. Para una historia del concepto de melancolía, véase Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancholie,* París, Seuil, 2012 [trad. esp.: *La tinta de la melancolía,* trad. de Alejandro Merlín, México, Fondo de Cultura Económica, 2016]. Sobre la antítesis entre melancolía y utopía, véase Wolf Lepenies, *Melancholy and Society,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992.

62. Sobre la historia de la representación pictórica de la melancolía, véase Jean Clair (comp.), *Mélancolie. Génie et folie en Occident* (catálogo de exposición), París y Berlín, Réunion des Musées Nationaux, Gallimard y SMB, 2005.

63. Sobre la génesis de este grabado en madera, véase Martha Kearns, *Käthe Kollwitz. Woman and Artist,* Old Westbury (NY), Feminist Press, 1976, pp. 161-163.

64. Véase Jorge Castañeda, *Compañero. The Life and Death of Che Guevara,* Nueva York, Knopf, 1997, cap. 11 [ed. orig.: *Compañero. La vida y la muerte del Che Guevara,* Nueva York, Vintage Books, 1997].

65. Régis Debray, *Praised Be Our Lords. A Political Education,* Londres, Verso, 2007, p. 103 [trad. esp.: *Alabados sean nuestros señores. Una educación política,* trad. de Francisco Castaño, Madrid, Mario Muchnik, 1999].

66. Aby Warburg, *Heidnisch-antike Weissagung in Wort und Bild zu Luthers Zeit,* Heidelberg, Carl Winter Universitätsbuchhandlung, 1920; sobre este debate, véase Peter-Klaus Schuster, *Melencolia I. Dürers Denkbild,* 2 vols., Berlín, Gebr. Mann, 1991, resumido en Peter-Klaus Schuster, "Melencolia I. Dürer et sa posterité", en Jean Clair (comp.), *Mélancolie, op. cit.,* pp. 90-105.

67. Véase Ernst Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography,* Chicago, University of Chicago Press, 1986, p. 249 [trad. esp.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual,* trad. de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Alianza, 1992].

68. Erwin Panofsky y Fritz Saxl, "Dürers 'Melencolia I'. Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung", en *Studien der Bibliothek Warburg,* vol. 2, Leipzig, 1922, hoy incluido con el título de "The Engraving 'Melencolia I'", en Raymond Klibansky, Erwin Panofsky y Fritz Saxl, *Saturn and Melancholy, op. cit.,* pp. 284-373 [trad. esp.: "El grabado 'Melencolia I'", en *Saturno y la melancolía, op. cit.,* pp. 271-354]. Este estudio influyó en la visión de la melancolía expuesta por Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama*, Londres, New Left Books, 1977, pp. 140 y 157 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán,* trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990]. Los miembros del Warburg Institute, no obstante, no retribuyeron esa admiración; véase Max Pensky, *Melancholy Dialectics. Walter Benjamin and the Play of Mourning,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1993, pp. 263 y 264.

69. Lucien Goldmann, *The Hidden God. A Study of Tragic Vision in the* Pensées *of Pascal and the Tragedies of Racine,* Londres y Nueva York, Routledge and Kegan Paul y Humanities Press, 1964 [trad. esp.: *El hombre y lo absoluto. El dios oculto,* trad. de Juan Ramón Capella, Barcelona, Península, 1985].

70. Alois Riegl, "The Modern Cult of Monuments. Its Character and Its Origin" [1903], en *Oppositions,* núm. 25, 1982, pp. 20-51 [trad. esp.: *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen,* trad. de Ana Pérez López, Madrid, Antonio Machado Libros, 2008]. Véase también Michael Ann Holly, *The Melancholy Art,* Princeton, Princeton University Press, 2013, pp. 9 y 10.

71. Perry Anderson, "The Ends of History", *op. cit.,* p. 368.

72. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia" [1915], en *Complete Psychological Works,* ed. de James Strachey, vol. 14, Londres, Hogarth Press, 1957, p. 244 [trad. esp.: "Duelo y melancolía", en *Obras completas,* trad. de José Luis Etcheverry, vol. 14, Buenos Aires, Amorrortu, 1979, pp. 235-255; cita en p. 242]. Giorgio Agamben destaca la continuidad de la visión freudiana de la melancolía con la tradición clásica en la primera parte ("The Phantasms of Eros") de *Stanzas. Word and Phantasm in Western Culture,* Minneápolis, University of Minnesota Press, 1993, pp. 3-29 [trad. esp.: "Los fantasmas de Eros", en *Estancias. La palabra y el fantasma en la cultura occidental,* trad. de Tomás Segovia, Valencia, Pre-Textos, 1995, pp. 23-66].

73. Sigmund Freud, "Mourning and Melancholia", *op. cit.,* p. 250 [trad. esp: "Duelo y melancolía",

op. cit., p. 248].

74. Véase Robert Hertz, *Death and the Right Hand* [1907], Glencoe (IL), Free Press, 1960 [trad. esp.: *La muerte y la mano derecha,* trad. de Rogelio Rubio Hernández, Madrid, Alianza, 1990].

75. Wendy Brown, "Resisting Left Melancholia", en David L. Eng y David Kazanjian (comps.), *Loss. The Politics of Mourning,* Berkeley, University of California Press, 2003, pp. 458-465; para una crítica informada de la tesis de Brown, véase Jodi Dean, "Communist Desire", en Slavoj Žižek (comp.), *The Idea of Communism 2: The New York Conference,* Londres, Verso, 2013, pp. 77-102 [trad. esp.: "Deseo comunista", en *La idea de comunismo. The New York Conference (2011),* trad. de Juan Gorostidi Mungia y Francisco López Martín, Madrid, Akal, 2014, pp. 99-131].

76. Judith Butler, *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection,* Stanford, Stanford University Press, 1997, p. 170 [trad. esp.: *Mecanismos psíquicos del poder. Teorías sobre la sujeción,* trad. de Jacqueline Cruz, Madrid, Cátedra, 2001]. Véase también Michael P. Steinberg, "Music and Melancholy", en *Critical Inquiry*, vol. 40, núm. 2, invierno de 2014, pp. 288-310.

77. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 391.

78. Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses. Duty and Distraction in Weimar Germany,* Londres, Verso, 1988 [trad. esp.: *Los empleados. Un aspecto de la Alemania más reciente,* trad. de Miguel Vedda, Barcelona, Gedisa, 2008]. Benjamin escribió una entusiasta reseña de este libro: Walter Benjamin, "An Outsider Makes his Mark", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 1, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, pp. 305-311 [trad. esp.: "Sobre la politización de los intelectuales", en Siegfried Kracauer, *Los empleados, op. cit.,* pp. 93-101]. Respecto de la influencia del ensayo de Kracauer sobre Benjamin y su crítica de la nueva objetividad, véase Howard Eiland y Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life,* Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 2014, pp. 340 y 341.

79. Walter Benjamin, "Left-Wing Melancholy" [1931], en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 2, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 426.

80. Siegfried Kracauer, *The Salaried Masses, op. cit.,* p. 88; Kracauer se refería de manera implícita al concepto de Lukács de "desamparo trascendental" *(transzendentale Obdachlosigkeit);* véase György Lukács, *The Theory of the Novel,* Londres, Merlin, 1971, p. 61 [trad. esp.: *Teoría de la novela. Un ensayo histórico-filosófico sobre las formas de la gran literatura épica,* trad. de Micaela Ortelli, Buenos Aires, Godot, 2010].

81. Véase Roger Bartra, *Cultura y melancolía. Las enfermedades del alma en la España del Siglo de Oro,* Barcelona, Anagrama, 2001, pp. 157-161, 225 y 226.

82. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama, op. cit.,* p. 142.

83. Walter Benjamin, "Agesilaus Santander (First Version)" [1931], en *Selected Writings,* vol. 2, parte 2, *op. cit.,* pp. 713 y 715 (dos versiones) [trad. esp.: "Agesilaus Santander", en *Materiales para un autorretrato,* trad. de Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 155-157]. Según Pensky, la melancolía sería el conector entre las dimensiones "mesiánica" y "materialista" del pensamiento de Benjamin; véase Max Pensky, *Melancholy Dialectics, op. cit.,* p. 16. Sobre el carácter melancólico de Benjamin, véase Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel", en Gary Smith (comp.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections,* Cambridge (MA), MIT Press, 1988, pp. 58 y 59 [trad. esp.: "Walter Benjamin y su ángel", en *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos*, trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 37-75]. Sobre el concepto de melancolía en Benjamin, véanse Beatrice

Hanssen, "Portrait of Melancholy (Benjamin, Warburg, Panofsky)", en *MLN,* vol. 114, núm. 5, 1999, pp. 991-1013, y Françoise Meltzer, "Acedia and Melancholia", en Michael P. Steinberg (comp.), *Walter Benjamin and the Demands of History,* Ithaca, Cornell University Press, 1996, pp. 141-163.

84. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama, op. cit.,* p. 140.

85. Beatrice Hanssen, "Portrait of Melancholy…", *op. cit.,* p. 1003.

86. Walter Benjamin, "An Outsider…", *op. cit.,* p. 310.

87. Jonathan Flatley, *Affective Mapping. Melancholia and the Politics of Modernism,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 2008, p. 65.

88. Véase la documentación fotográfica de este funeral en Mario Carnicelli, *25.8.1964. C'era Togliatti,* Rávena, Danilo Montanari Editore, 2014.

89. Charles Péguy, "À nos amis, à nos abonnés" [1909], en *Œuvres en prose, 1909-1914,* vol. 2, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1968, p. 1273, y Daniel Bensaïd, "L'inglorieux vertical. Péguy critique de la raison historique", en *La discordance des temps. Essai sur les crises, les classes, l'histoire,* París, Éditions de la Passion, 1995, p. 196.

90. Raymond Williams, *Marxism and Literature,* Oxford, Oxford University Press, 1977, pp. 128-135 [trad. esp.: *Marxismo y literatura,* trad. de Guillermo David, Buenos Aires, Las Cuarenta, 2009]. Para un interesante abordaje de Heidegger y Williams, véase Jonathan Flatley, *Affective Mapping, op. cit.,* sobre todo el "glosario" preliminar, pp. 11-27.

91. Jean Améry, *At the Mind's Limits. Contemplations by a Survivor on Auschwitz and Its Realities* [1966], Bloomington, Indiana University Press, 1980, pp. 12 y 13 [trad. esp.: *Más allá de la culpa y la expiación. Tentativas de superación de una víctima de la violencia,* 2ª ed. rev. y corr., trad. de Enrique Ocaña, Valencia, Pre-Textos, 2004].

92. *Ibid.,* p. 14.

93. Primo Levi, *The Drowned and the Saved,* Nueva York, Summit Books, 1988, p. 146 [trad. esp.: *Los hundidos y los salvados,* trad. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Península, 2014].

94. Slavoj Žižek, "Melancholy and the Act", en *Critical Inquiry,* vol. 26, núm. 4, verano de 2000, pp. 657-681 [trad. esp.: "La melancolía y el acto", en *¿Quién dijo totalitarismo? Cinco intervenciones sobre el (mal) uso de una noción,* trad. de Antonio Gimeno Cuspinera, Valencia, Pre-Textos, 2002, pp. 165-217].

95. Raymond Williams, *Modern Tragedy,* Londres, Chatto and Windus, 1966, p. 64 [trad. esp.: *Tragedia moderna,* trad. de Camila Arbuet Osuna, Buenos Aires, Edhasa, 2014].

96. Lucien Goldmann, *The Hidden God, op. cit.,* p. 301.

97. *Ibid.* Sobre la visión de Goldmann de la "apuesta" socialista, véanse Mitchell Cohen, *The Wager of Lucien Goldmann. Tragedy, Dialectics, and a Hidden God,* Princeton, Princeton University Press, 1994, y Michael Löwy, "Lucien Goldmann or the Communitarian Wager", en *Socialism and Democracy,* vol. 11, núm. 1, pp. 25-35.

98. Véase Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere*, ed. de Valentino Gerratana, vol. 2, Turín, Einaudi, 1975, p. 1403 [trad. esp.: *Cuadernos de la cárcel*, 6 vols., trad. de Ana María Palos, México, Era, 1999-2000].

II. MARXISMO Y MEMORIA

1. León Trotski, *History of the Russian Revolution,* 2 vols., Chicago, Haymarket Books, 2007, vol. 1, p. xvii [trad. esp.: *Historia de la Revolución Rusa,* trad. de Andreu Nin, Madrid, Veintisiete Letras, 2007].

2. León Trotski, *My Life. An Attempt at an Autobiography,* Nueva York, Scribner's, 1930, p. xvi [trad. esp.: *Mi vida. Memorias de un revolucionario permanente,* trad. de Wenceslao Roces, Barcelona, Debate, 2006].

3. Buenos ejemplos son Jeffrey K. Olick, Vered Vinitzky-Seroussi y Daniel Levy (comps.), *The Collective Memory Reader,* Nueva York, Oxford University Press, 2011; Michael Rossington y Anne Whitehead (comps.), *Theories of Memory. A Reader,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 2007, y Astrid Erll y Ansgar Nünning (comps.), *Cultural Memories Studies. An International and Interdisciplinary Handbook,* Berlín y Nueva York, Walter de Gruyter, 2008.

4. Véase Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism,* Londres, Verso, 1983 [trad. esp.: *Tras las huellas del materialismo histórico,* trad. de Eduardo Terrén, México, Siglo XXI, 1986].

5. Véase Dan Diner, "Von 'Gesellschaft' zu 'Gedächtnis'. Über historische Paradigmenwechsel", en *Gedächtniszeiten. Über jüdische und andere Geschichten,* Múnich, C. H. Beck, 2003, pp. 7-15; de manera similar, otros estudiosos hicieron hincapié en un pasaje paralelo de la "clase" a la "identidad": véase Carlos Forcadell, "La historia social, de la 'clase' a la 'identidad'", en Elena Hernández Sandoica y María Alicia Langa Laorga (comps.), *Sobre la historia actual. Entre política y cultura,* Madrid, Abada, 2005, pp. 15-35.

6. Reinhart Koselleck, "'Space of Experience' and 'Horizon of Expectation': Two Historical Categories", en *Futures Past. On the Semantics of Historical Time,* ed. de Keith Tribe, Cambridge (MA), MIT Press, 1985, pp. 235-275 [trad. esp.: "'Espacio de experiencia' y 'Horizonte de expectativa': dos categorías históricas", en *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos,* trad. de Norberto Smilg, Barcelona, Paidós, 1993, pp. 333-357].

7. Annette Wieviorka, *The Era of the Witness,* Ithaca, Cornell University Press, 2006.

8. Véase Régine Robin, *Berlin chantiers. Essai sur les passés fragiles,* París, Stock, 2000.

9. Véase Stiftung Denkmal für die ermordeten Juden Europas (comp.), *Materialen zum Denkmal für die ermordeten Juden Europas,* Berlín, Nicolai, 2005.

10. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* [1852], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 11, Nueva York, International Publishers, 1979, p. ii [trad. esp.: *El 18 brumario de Luis Bonaparte,* trad. de Elisa Chullá, Madrid, Alianza, 2015].

11. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire…, op. cit.*

12. *Ibid.* Todo este debate se analiza en un capítulo ulterior.

13. Véase Casey Harison, "The Paris Commune of 1871, the Russian Revolution of 1905, and the Shifting of the Revolutionary Tradition", en *History and Memory,* vol. 19, núm. 2, otoño-invierno de 2007, pp. 5-42.

14. Vladímir I. Lenin, *State and Revolution. Marxist Teachings about the Theory of the State and the Tasks of the Proletariat in the Revolution,* Nueva York, International Publishers, 1932 [trad. esp.: *El Estado y la Revolución,* trad. de Grupo de Traductores de la Fundación Federico Engels, Madrid, Fundación Federico Engels, 2015].

15. Albert Mathiez, *Le Bolchévisme et le Jacobinisme,* París, Librairie du Parti Socialiste et de l'Humanité, 1920 [trad. esp.: "El bolchevismo y el jacobinismo", trad. de Paulina Fernández Christlieb, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, vol. 36, núm. 142, México, octubre-diciembre de

1990, pp. 99-109].

16. Véase Daniel Bensaïd y Henri Weber, *Mai 1968: une répétition générale,* París, Maspero, 1968 [trad. esp.: *Mayo 68: un ensayo general,* trad. de Félix Blanco, México, Era, 1969].

17. Eric Hobsbawm, "The Influence of Marxism, 1945-83", en *How to Change the World. Tales of Marx and Marxism, 1840-2011,* Londres, Little, Brown, 2011, p. 362 [trad. esp.: "La influencia del marxismo, 1945-1983", en *Cómo cambiar el mundo. Marx y el marxismo, 1840-2011,* trad. de Silvia Furió, Barcelona, Crítica, 2011, pp. 349-389].

18. Víctor Serge, *Memoirs of a Revolutionary,* Nueva York, New York Review of Books, 2012, p. 103 [trad. esp.: *Memorias de un revolucionario,* trad. de Tomás Segovia, Madrid, Veintisiete Letras, 2011], y "La ville en danger" [1924], en *Mémoires d'un revolutionnaire et autres écrits politiques, 1908-1947,* París, Laffont, 2001, p. 79 [trad. esp.: "Petrogrado en peligro", en *Lenin, 1917 - Petrogrado en peligro - La Ocrana,* trad. de José Álvarez-Prida, Madrid, Ulises, 1931].

19. Raphael Samuel, *Theatres of Memory,* Londres, Verso, 1994, p. 27 [trad. esp.: *Teatros de la memoria,* 2 vols., trad. de Francisco López, Federico Corriente y Sandra Chaparro, Valencia, Universitat de València, 2008].

20. Véase Michele Nani, "'Dalle viscere del popolo': Pellizza, il *Quarto Stato* e il socialismo", en Michele Nani, Liliana Ellena y Marco Scavino, *Il Quarto Stato di Pellizza da Volpedo tra cultura e politica. Un'immagine e la sua fortuna,* Turín, Fondazione Vera Nocentini, 2002, pp. 13-54.

21. Friedrich Engels, "Introduction to Karl Marx's *The Class Struggles in France 1848 to 1850*", en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 27, Nueva York, International Publishers, 1990, pp. 518 y 513 [trad. esp.: "Introducción de F. Engels a la edición de 1895", en Karl Marx, *La lucha de clases en Francia de 1848 a 1850,* trad. de Raúl Carioli, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2003].

22. *Ibid.*

23. Claudia Verhoeven, "Time of Terror, Terror of Time. On the Impatience of Russian Revolutionary Terrorism (Early 1860s-Early 1880s)", en *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas,* vol. 58, núm. 2, 2010, pp. 254-273.

24. Svetlana Boym, "Ruins of the Avant-Garde. From Tatlin's Tower to Paper Architecture", en Julia Hell y Andreas Schönle (comps.), *Ruins of Modernity,* Durham, Duke University Press, 2010, pp. 58-85 [trad. esp.: "Ruinas de la vanguardia. De la torre de Tatlin a la arquitectura de papel", trad. de Beatriz Sarlo, en *Punto de Vista,* vol. 30, núm. 88, agosto de 2007, pp. 20-27].

25. Sobre la génesis y el abandono de este proyecto, véase Marie Bouchard, "'Un Monument au Travail':. The Projects of Meunier, Dalou, Rodin, and Bouchard", en *Oxford Art Journal,* vol. 4, núm. 2: "Sculpture", noviembre de 1981, pp. 28-35.

26. Véanse Norbert Lynton, *Tatlin's Tower. Monument to Revolution,* New Haven, Yale University Press, 2009, y Pamela Kachurin, "Working (for) the State. Vladimir Tatlin's Career in Early Soviet Russia and the Origins of *The Monument to the Third International*", en *Modernism/Modernity,* vol. 19, núm. 1, enero de 2012, pp. 19-41. En definitiva, el proyecto de Tatlin no se realizó debido a la oposición de Anatoli Lunacharski, el comisario de instrucción. Véase Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky, October 1917-1921,* Cambridge (Inglaterra), Cambridge University Press, 2002 [trad. esp.: *Lunacharski y la organización soviética de la educación y de las artes (1917-1921),* trad. de Antonio J. Desmonts, Madrid, Siglo XXI, 1977; reed. 2017].

27. Véanse Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe. The Passing of Mass Utopia in East*

and West, Cambridge (MA), MIT Press, 2002, pp. 43 y 44 [trad. esp.: *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de masas en el Este y el Oeste,* trad. de Ramón Ibáñez Ibáñez, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004], y Margit Rowell, "Vladimir Tatlin: Form/Faktura", en *October,* vol. 7: "Soviet Revolutionary Culture", invierno de 1978, pp. 83-108.

28. Véase Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe, op. cit.,* pp. 174-176.

29. Este mesianismo secularizado no puede asimilarse al lenguaje popular de la publicidad analizado por Carlo Ginzburg en su ensayo sobre el famoso anuncio de lord Kitchener, que incluye una interesante genealogía del dedo apuntado al espectador; véase Carlo Ginzburg, "'Your Country Needs you': a Case Study in Political Iconography", en *History Workshop Journal,* vol. 52, otoño de 2001, pp. 1-22 [trad. esp.: "'Tu país te necesita': un estudio de caso sobre iconografía política", trad. de Roberto Ruiz, en *Protohistoria. Historia, Políticas de la Historia*, vol. 7, núm. 7, Rosario, 2003, pp. 11-36].

30. Karl Marx, "Towards the Critique of Hegel's *Philosophy of Right*" [1844], en Karl Marx y Friedrich Engels, *Basic Writings on Politics and Philosophy,* ed. de Lewis S. Feuer, Londres, Fontana, 1969, p. 304 [trad. esp.: *Crítica de la filosofía del derecho de Hegel,* trad. de Analía Melgar, Buenos Aires, Ediciones del Signo, 2004]. El "doble carácter" de la interpretación que Marx hace de la religión está señalado en Michael Löwy, *The War of Gods. Religion and Politics in Latin America,* Londres, Verso, 1996, pp. 4-18 [trad. esp.: *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina,* trad. de Josefina Anaya, México, Siglo XXI, 2000].

31. Boris Groys, *The Total Art of Stalinism. Avant-Garde, Aesthetic Dictatorship, and Beyond*, Londres, Verso, 2011, p. 113 [trad. esp.: *Obra de arte total Stalin*, trad. de Desiderio Navarro, Valencia, Pre-Textos, 2008].

32. Véase en particular la *Epopeya del pueblo mexicano* (1929-1951), de Rivera, que decora la escalera del Palacio Nacional mexicano.

33. Ernst Bloch, "Karl Marx and Humanity: Stuff of hope", en *The Principle of Hope,* vol. 3, Cambridge (MA), MIT Press, 1995, p. 1354 [trad. esp.: "Karl Marx y la humanidad: materia de la esperanza", en *El principio esperanza,* trad. de Felipe González Vicén, vol. 3, Madrid, Trotta, 2007]. Véanse Arno Münster, *Tagträume vom aufrechten Gang. Sechs Interviews mit Ernst Bloch,* Fráncfort, Suhrkamp, 1977, y Vincent Geoghegan, *Utopianism and Marxism,* Londres y Nueva York, Methuen, 1987, cap. 6.

34. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud,* Londres, Sphere, 1970, p. 33 [trad. esp.: *Eros y civilización. Una investigación acerca de Freud,* trad. de Juan García Ponce, Barcelona, Ariel, 2010].

35. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization, op. cit.,* p. 163.

36. *Ibid.,* p. 109.

37. Herbert Marcuse, "The End of Utopia", en *Five Lectures,* Londres, Allen Lane, 1970, p. 63 [trad. esp.: *El final de la utopía,* trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1969].

38. Vincent Geoghegan, "Remembering the Future", en *Utopian Studies,* vol. 1, núm. 2, 1990, pp. 52-68.

39. Ugo Tommei, "Aboliamo la storia", en *Italia Futurista,* 7 de mayo de 1917, cit. en Emilio Gentile, *"La nostra sfida alle stelle". Futuristi in politica,* Roma, Laterza, 2009, p. 26.

40. León Trotski, "Futurism", en *Literature and Revolution,* ed. de William Keach, Chicago, Haymarket Books, 2005, p. 115 [trad. esp.: "El futurismo", en *Literatura y revolución,* trad. de Alejandro Ariel González, Buenos Aires, RyR, 2015].

41. León Trotski, “Futurism”, *op. cit.*

42. León Trotski, *History of the Russian Revolution, op. cit.,* vol. 2, p. 702.

43. León Trotski, “Revolutionary and Socialist Art”, en *Literature and Revolution, op. cit.,* pp. 204 y 205 [trad. esp.: “Arte revolucionario y arte socialista”, en *Literatura y revolución, op. cit.*].

44. Aleksandr Bogdánov, *Red Star. The First Bolshevik Utopia,* Bloomington, Indiana University Press, 1984 [trad. esp.: *Estrella roja,* trad. de James y Marian Womack, Madrid, Nevsky Prospects, 2010]. Véase también K. M. Jensen, “Red Star: Bogdanov builds a utopia”, en *Studies in Soviet Thought,* vol. 23, núm. 1, enero de 1982, pp. 1-34.

45. Isaac Deutscher, *The Prophet Outcast. Trotsky, 1929-1940,* Londres, Verso, 2003, p. 189 [trad. esp.: *Trotsky. El profeta desterrado (1929-1940),* trad. de José Luis González, México, Era, 1975].

46. Véase Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich,* Nueva York, Cambridge University Press, 1984 [trad. esp.: *El modernismo reaccionario. Tecnología, cultura y política en Weimar y el Tercer Reich,* trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1990].

47. Véanse Romke Visser, “Fascist Doctrine and the Cult of the Romanità”, en *Journal of Contemporary History,* vol. 27, núm. 1, enero de 1992, pp. 5-22, y Marla Stone, “A Flexible Rome. Fascism and the Cult of *Romanità*”, en Catharine Edwards (comp.), *Roman Presences. Receptions of Rome in European Culture, 1789-1945,* Nueva York, Cambridge University Press, 1999, pp. 205-220.

48. Johann Chapoutot, *Le National-socialisme et l’Antiquité,* París, Presses Universitaires de France, 2008, p. 484 [trad. esp.: *El nacionalsocialismo y la Antigüedad*, trad. de Belén Gala Valencia, Madrid, Abada, 2013].

49. Walter Benjamin, “On the Concept of History” [1940], en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 4, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2006, p. 394 [trad. esp.: “Sobre el concepto de historia”, en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318].

50. José Rabasa, *Without History. Subaltern Studies, the Zapatista Insurgency, and the Specter of History,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2010, pp. 138-147.

51. Bruno Bosteels, *The Actuality of Communism,* Londres y Nueva York, Verso, 2011.

52. Cit. en Jérôme Bachet, “L’histoire face au présent perpétuel. Quelques remarques sur la relation passé/future”, en François Hartog y Jacques Revel (comps.), *Les Usages politiques du passé,* París, École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2001, p. 65.

53. Hans Mayer, *Der Turm von Babel. Erinnerung an eine Deutsche Demokratische Republik,* Fráncfort, Suhrkamp, 1991, pp. 15 y 16.

54. Johannes R. Becher, “Der Turm von Babel”, en *Gesammelte Werke,* ed. de la Akademie der Künste, vol. 6, Berlín y Weimar, Aufbau, 1973, p. 40, y Hans Mayer, *Der Turm von Babel, op. cit.,* p. 11.

55. Susan Buck-Morss, *Dreamworld and Catastrophe, op. cit.,* pp. 67-69. Esa pintura recuerda la correspondencia entre Gershom Scholem y Walter Benjamin en relación con la interpretación de un pasaje de *El proceso* de Kafka, donde aparecen jóvenes estudiantes judíos leyendo textos cabalísticos. Según Scholem, el problema no era la pérdida de los textos mismos sino la incapacidad de los estudiantes de descifrarlos: véase Walter Benjamin y Gershom Scholem, *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940,* ed. de Gary Smith, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1992, pp. 126 y 127 [trad. esp.: *Correspondencia 1933-1940,* trad. de Rafael Lupiani,

Madrid, Trotta, 2011].

56. Reinhart Koselleck, "Modernity and the Planes of Historicity", en *Futures Past, op. cit.,* p. 11 [trad. esp.: "Futuro pasado del comienzo de la modernidad", en *Futuro pasado, op. cit.,* pp. 21-40].

57. Marcelo Brodsky, *Buena memoria. Ein fotografischer Essay von Marcelo Brodsky,* Ostfildern, Hatje Cantz, 2003 [ed. orig.: *Buena memoria. Un ensayo fotográfico,* Buenos Aires, La Marca, 1997].

58. *Ibid.,* p. 95

59. Juan José Saer, *El río sin orillas,* Buenos Aires, Seix Barral, 2003.

60. Paul Celan, "Todesfuge/Deathfugue", en *Selected Poems and Prose of Paul Celan,* ed. de John Felstiner, Nueva York, Norton, 2001, p. 33 [trad. esp.: "Fuga de muerte", en *Muerte en fuga y otros poemas,* trad. de Rogelio Bazán, Buenos Aires, Último Reino, 1989, pp. 30 y 31].

61. Walter Benjamin, "Paralipomena to 'On the Concept of History'", en *Selected Writings,* vol. 4, *op. cit.,* pp. 404-407 [trad. esp.: "Paralipómenos y variantes de las 'Tesis sobre el concepto de historia'", en *Escritos franceses*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 397-406], y Gerhard Richter, *Thought-Images. Frankfurt School Writers' Reflections from Damaged Life,* Stanford, Stanford University Press, 2007, cap. 1, pp. 43-71. Sobre las imágenes dialécticas en Brodsky, véase Nora Rabotnikov Maskivker, "El ángel de la memoria", en Bolívar Echeverría (comp.), *La mirada del ángel. En torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamin,* México, Era y Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 155-170.

III. IMÁGENES MELANCÓLICAS

1. Emir Kusturica, "Souvenirs de bord", en Serge Grunberg y Emir Kusturica, *Il était une fois… Underground,* París, Cahiers du Cinéma, 1995, pp. 11 y 12, cit. en Antoine de Baecque, *Camera Historica. The Century in Cinema,* Nueva York, Columbia University Press, 2012, p. 253.

2. Giorgio Agamben, "L'élégie de Sokourov", en *Cahiers du Cinéma,* núm. 586, 2004, p. 49 [trad. esp.: "La elegía de Sokúrov", en *Las Ranas. Arte, Ensayo, Traducción*, vol. 2, núm. 2, Buenos Aires, abril de 2006, p. 81].

3. Véase Richard Porton y Lee Ellickson, "Comedy, Communism, and Pastry. An Interview with Nanni Moretti", en *Cineaste*, vol. 21, núm. 1-2, 1995, pp. 11-15.

4. Guido Bonsaver, "The Egocentric Cassandra of the Left: Representations of Politics in the Films of Nanni Moretti", en *The Italianist,* vol. 21, núm. 1, 2001, pp. 158-183.

5. Antoine de Baecque, *Camera Historica, op. cit.,* p. 3, y Hayden White, "Historiography and Historiophoty", en *The American Historical Review,* vol. 93, núm. 5, diciembre de 1988, p. 1193 [trad. esp.: "Historiografía e historiofotía", en *Ficción histórica, historia ficcional y realidad histórica,* trad. de María Inés Lagreca y otros, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2010, pp. 217-227]. Para un enfoque general de esta polémica cuestión, véase Robert A. Rosenstone, *Visions of the Past. The Challenge of Film to Our Idea of History,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1995 [trad. esp.: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia,* trad. de Sergio Alegre, Barcelona, Ariel, 1997].

6. Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen. Film and Historical Vision,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 2000, p. 14 [trad. esp.: *Esclavos en la pantalla. Filme y visión histórica,* La Habana, Ediciones ICAIC, 2012].

7. Paul Ginsborg, *A History of Contemporary Italy. Society and Politics, 1943-1988,* Londres, Penguin, 2003, p. 139.

8. La filmación se incluyó en *Giorni di gloria [Días de gloria]* (1945), un documental sobre la Resistencia dirigido por Mario Serandrei y Giuseppe De Santis; véase Gianni Rondolino, *Luchino Visconti,* Turín, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 2003, pp. 162-164.

9. Sobre la historia de *La tierra tiembla,* véanse Lino Micciché, *Visconti e il neorealismo. Ossessione, La terra trema, Bellissima,* Venecia, Marsilio, 1990, pp. 76-85, y Gianni Rondolino, *Luchino Visconti, op. cit.,* pp. 195-200.

10. Giovanni Verga, *The House by the Medlar-Tree,* Nueva York, Harper & Brothers, 1890 [trad. esp.: *Los Malavoglia,* trad. de María Teresa Navarro, Barcelona, Círculo de Lectores, 1998].

11. Cit. en Gianni Rondolino, *Luchino Visconti, op. cit.,* p. 201.

12. *Ibid.,* p. 205.

13. Luchino Visconti, "Oltre il fato dei Malavoglia", en *Vie Nuove,* núm. 42, 22 de octubre de 1960, pp. 26 y 27.

14. Antonio Gramsci, "La questione meridionale" [1926], en *Rinascita,* núm. 2, 1945, pp. 33-42; ed. ingl.: "Some Aspects of the Southern Question", en *The Gramsci Reader. Selected Writings, 1916-1935,* ed. de David Forgacs, Nueva York, New York University Press, 2000, pp. 171-185 [trad. esp.: "Algunos temas de la cuestión meridional", en *La cuestión meridional,* trad. de Amalia Bastida, Buenos Aires, Quadrata, 2002, pp. 75-96].

15. Lino Micciché califica *La tierra tiembla* como "el único gran filme marxista del neorrealismo" (véase *Visconti e il neorealismo, op. cit.,* p. 185).

16. Véase Lara Pucci, "'Terra Italia': The Peasant Subject as Site of National and Socialist Identities in the Work of Renato Guttuso and Giuseppe De Santis", en *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* vol. 71, 2008, pp. 315-334.

17. Véase Nello Ajello, *Intellettuali e PCI, 1944-1958,* Roma y Bari, Laterza, 1979.

18. León Tolstói, *Divine and Human, and Other Stories,* Evanston (IL), Northwestern University Press, 2000, pp. 33-74 [trad. esp.: "Divino y humano", en *Relatos,* trad. de Víctor Gallego Ballestero, Barcelona, Alba, 2006].

19. Vittorio Taviani, cit. en Aldo Tassone, *Parla il cinema italiano,* vol. 2, Milán, Il Formichiere, 1980, p. 362. Sobre *San Miguel tenía un gallo,* véase también Guido Aristarco, *Sotto il segno dello scorpione. Il cinema dei fratelli Taviani,* Mesina, G. D'Anna, 1977, pp. 101-152.

20. Véanse Carlo Celli, *Gillo Pontecorvo. From Resistance to Terrorism,* Lanham (MD), Scarecrow, 2005, e Irene Bignardi, *Memorie estorte a uno smemorato. Vita di Gillo Pontecorvo,* Milán, Feltrinelli, 1999.

21. Pauline Kael, "The Battle of Algiers" [1966], en *5001 Nights at the Movies,* Nueva York, Holt, Rinehart and Winston, 1991, p. 55.

22. Edward Said, "The Quest for Gillo Pontecorvo" [1988], en *Reflections on Exile, and Other Literary and Cultural Essays,* Londres, Granta Books, 2001, p. 284 [trad. esp.: "En busca de Gillo Pontecorvo", en *Reflexiones sobre el exilio. Ensayos literarios y culturales,* trad. de Ricardo García Pérez, Barcelona, Debate, 2005, pp. 255-267].

23. Sobre la génesis de *Queimada,* véase Carlo Celli, *Gillo Pontecorvo, op. cit.,* p. 69, que describe la película como una "parábola colonial poscolonial".

24. Sobre este cruce dialéctico de trayectorias opuestas, véase Natalie Zemon Davis, *Slaves on Screen, op. cit.,* p. 51.

25. Frantz Fanon, "Racism and Culture" [1956], en *The Fanon Reader,* ed. de Azzedine Haddour, Londres, Pluto Press, 2006, pp. 19-31 [trad. esp.: "Racismo y cultura", en *Por la revolución africana. Escritos políticos,* trad. de Demetrio Aguilera Malta, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 38-52]. Sobre esta dimensión fanoniana de *Queimada,* véase Michael T. Martin, "Podium for the Truth? Reading Slavery and the Neocolonial Project in the Historical Film: *Queimada* (*Burn!*) and *Sankofa* in Counterpoint", en *Third Text,* vol. 23, núm. 6, 2009, p. 723.

26. Edward Said, "The Quest for Gillo Pontecorvo", *op. cit.,* p. 285.

27. Joan Mellen, "An Interview with Gillo Pontecorvo", en *Film Quarterly,* vol. 26, núm. 1, otoño de 1972, p. 2.

28. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth,* Nueva York, Grove, 1963, p. 93 [trad. esp.: *Los condenados de la tierra,* trad. de Julieta Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1963]. Sobre la correspondencia casi literal entre el ensayo de Fanon y algunos diálogos de los filmes de Pontecorvo, véase Neelam Srivastava, "Anti-Colonial Violence and the 'Dictatorship of the Truth' in the Films of Gillo Pontecorvo", en *Interventions. International Journal of Postcolonial Studies,* vol. 7, núm. 1, 2005, pp. 97-106.

29. Edward Said, "The Quest for Gillo Pontecorvo", *op. cit.,* p. 289.

30. Pierre Nora, "Between Memory and History: *Les Lieux de Mémoire*", en *Representations,* núm. 26: "Memory and Counter-Memory", primavera de 1989, p. 7 [trad. esp.: "Entre memoria e historia. La problemática de los lugares", en *Pierre Nora en Les lieux de mémoire,* trad. de Laura Masello, Montevideo, Trilce, 2008, pp. 19-39].

31. *Ibid.,* pp. 8 y 9. Sobre la relación entre historia y memoria, véanse, en particular, Paul Ricœur, *Memory, History, Forgetting,* Chicago, University of Chicago Press, 2004 [trad. esp.: *La memoria, la historia, el olvido,* trad. de Agustín Neira, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004], y Enzo Traverso, *Le Passé, mode d'emploi. Histoire, mémoire, politique,* París, La Fabrique, 2005 [trad. esp.: *El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política,* trad. de Lucía Vogelfang, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2011].

32. Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama,* Londres, New Left Books, 1977, p. 140 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán,* trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990].

33. Véase Michel Ciment, "Entretien avec Theo Angelopoulos", en *Positif,* núm. 415, 1995, p. 26.

34. Cit. en Arthur J. Pomeroy, "The Sense of Epiphany in Theo Angelopoulos' *Ulysses' Gaze*", en *Classical Receptions Journal,* vol. 3, núm. 2, noviembre de 2011, p. 220.

35. *Ibid.,* p. 222.

36. Chris Marker, *Le Fond de l'air est rouge. Scènes de la troisième guerre mondiale, 1967-1977,* París, François Maspero, 1978, p. 5. Véase también Michael Walsh, "Chris Marker's *A Grin without a Cat*", en *Moving Image,* vol. 3, núm. 1, primavera de 2003, p. 168.

37. Véase Carlo Ginzburg, "Clues. Roots of an Evidential Paradigm", en *Clues, Myths, and the Historical Method,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1989, pp. 87-112 [trad. esp.: "Indicios. Raíces de un paradigma de inferencias indiciales", en *Mitos, emblemas e indicios. Morfología e historia,* trad. de Verónica Trentini, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2013, pp. 117-221].

38. Chris Marker, *Le Fond de l'air…, op. cit.,* p. 6.

39. *Ibid.*

40. Chris Marker, *Le Fond de l'air…, op. cit.,* pp. 59 y 60.

41. Chris Marker, "Sixties", en *Critical Quarterly,* vol. 50, núm. 3, octubre de 2008, p. 30. Tomado de *Alicia en el país de las maravillas,* de Lewis Carroll, el gato de Cheshire se convirtió en una figura totémica para Chris Marker (y dio su título a la versión inglesa de *El fondo del aire es rojo*).

42. *Ibid.,* p. 29. Véase Barry Langford, "'So Intensely Historical': Spectres of Theatre, Phantoms of Revolution in Marx and Marker", en *Film Studies,* núm. 6, 2005, pp. 64-72.

43. Chris Marker, "Sixties", *op. cit.,* p. 32.

44. Chris Marker, *Le Fond de l'air…, op. cit.,* p. 10.

45. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality,* ed. de Miriam Bratu Hansen, Princeton, Princeton University Press, 1997, p. 226 [trad. esp.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física,* trad. de Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1989].

46. Siegfried Kracauer, *Theory of Film, op. cit.,* p. 45.

47. *Ibid.,* p. 226. En una reseña escrita en 1926 para el *Frankfurter Zeitung,* Kracauer ya había presentado *El acorazado Potemkin* como un filme que, "tal vez por primera vez", había logrado "mostrar la realidad por medio del cine". Véase Siegfried Kracauer, "Die Jupiterlampen brennen weiter", en *Kino. Essays, Studien, Glossen zum Film,* Fráncfort, Suhrkamp, 1974, p. 75. Sobre las afinidades entre la teoría del cine de Kracauer y la microhistoria, véase Carlo Ginzburg, "Details, Early Plans, Microanalysis. Thoughts on a Book by Siegfried Kracauer", en *Threads and Traces. True False Fictive,* Berkeley, University of California Press, 2012, pp. 180-192 [trad. esp.: "Detalles, primeros planos, microanálisis. Notas marginales a un libro de Siegfried Kracauer", en *El hilo y las huellas. Lo verdadero, lo falso, lo ficticio,* trad. de Luciano Padilla López, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010, pp. 327-349].

48. Chris Marker, *Le Fond de l'air…, op. cit.,* p. 6.

49. *Ibid.,* p. 200.

50. Sarah Cooper hace hincapié en este punto en *Chris Marker,* Mánchester, Manchester University Press, 2008, p. 110.

51. Véase David Foster, "'Thought-Images' and Critical-Lyricisms. The *Denkbild* and Chris Marker's *Le Tombeau d'Alexandre*", en *Image & Narrative,* vol. 10, núm. 3: "Chris Marker", 2009, p. 12.

52. Javier Cercas, *Soldiers of Salamis,* Nueva York, Bloomsbury, 2004 [ed. orig.: *Soldados de Salamina,* Barcelona, Tusquets, 2001]. Sobre la génesis de *Tierra y libertad,* véanse Graham Fuller, *Loach on Loach,* Londres, Faber and Faber, 1998, pp. 98-104, y Francis Rousselet, *Ken Loach, un rebelle,* París y Condé-sur-Noireau, Cerf y Corlet, 2002, pp. 123-132.

53. Véase Marcel Oms, *La Guerre d'Espagne au cinéma,* París, Cerf, 1986.

54. Jacques Rancière, "The Distribution of the Sensible. Politics and Aesthetics", en *The Politics of Aesthetics. The Distribution of the Sensible,* Londres, Continuum, 2004, pp. 7-14 [trad. esp.: "Del reparto de lo sensible y de las relaciones que establece entre política y estética", en *El reparto de lo sensible. Estética y política,* trad. de Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, Santiago de Chile, LOM, 2009, pp. 9-19].

55. William Morris, "The Day is Coming", en *The Collected Works of William Morris,* vol. 9: *Love is Enough. Poems by the Way,* ed. de May Morris, Londres y Nueva York, Longmans, Green, 1911, p.

181.

56. Entrevista con Ken Loach, cit. en Philippe Pilard, *Land and Freedom. Ken Loach, étude critique,* París, Nathan, 1997, p. 91.

57. Las posiciones políticas de David Carr (POUM) y Gene Lawrence (Partido Comunista) en *Tierra y libertad* tienen sus equivalentes historiográficos en Pierre Broué y Émile Témime, *The Revolution and the Civil War in Spain,* Cambridge (MA), MIT Press, 1972 [trad. esp.: *La revolución y la guerra de España,* 2 vols., trad. de Francisco González Aramburo, México, Fondo de Cultura Económica, 1962], y Julián Casanova, *The Spanish Republic and Civil War,* Nueva York, Cambridge University Press, 2010 [ed. orig.: *República y guerra civil,* Barcelona y Madrid, Crítica y Marcial Pons, 2007].

58. George Orwell, *Homage to Catalonia,* Nueva York, Harcourt, Brace & World, 1952, pp. 104 y 105 [trad. esp.: *Homenaje a Cataluña,* trad. de Carlos Pujol, Barcelona, Galaxia Gutenberg y Círculo de Lectores, 1996].

59. Sobre las controversias en torno de la famosa fotografía de Capa, véase H. Rosi Song, "Visual Fictions and the Archive of the Spanish Civil War", en *MLN,* vol. 129, núm. 2, marzo de 2014, pp. 367-390.

60. Carmen Castillo ya había descripto la muerte de Miguel Enríquez en *Un día de octubre en Santiago,* Santiago de Chile, Sinfronteras, 1986.

61. *Ibid.,* pp. 97-100.

62. Mónica Echeverría y Carmen Castillo, *Santiago-París. El vuelo de la memoria,* Santiago de Chile, LOM, 2002, p. 176.

63. Daniel Bensaïd, "Entretien avec Carmen Castillo", en *Rouge,* núm. 2230, 6 de diciembre de 2007.

64. En mayo de 2010 se inauguró un memorial del MIR en Villa Grimaldi, un excentro de tortura de Santiago hoy convertido en un Parque por la Paz, que contiene la lista de los 580 militantes de esa agrupación cuyo asesinato está probado.

65. Daniel Bensaïd, "Entretien avec Carmen Castillo", *op. cit.*

66. Jacques Rancière, "The Distribution of the Sensible", *op. cit.,* p. 24.

67. Ferdinando Camon, *Conversations avec Primo Levi,* trad. de A. Maugé, París, Gallimard, 1991, p. 49.

68. Patricio Guzmán, "Lo que debo a Chris Marker", en *Nuevo Texto Crítico,* vol. 24-25, núm. 47-48, 2011-2012, pp. 61-68.

69. Véase Patrick Blaine, "Representing Absences in the Postdictatorial Documentary Cinema of Patricio Guzmán", en *Latin American Perspectives,* vol. 40, núm. 1, enero de 2013, pp. 114-130.

70. Véase Patrick MacFadden, "Saturn's Feast, Loach's Spain: *Land and Freedom* as Filmed History", en George McKnight (comp.), *Agent of Challenge and Defiance. The Films of Ken Loach,* Westport, Greenwood, 1997, pp. 144-159.

71. Paul Celan, "The Meridian. Speech on the Occasion of the Award of the Georg Büchner Prize", en *Selected Poems and Prose of Paul Celan*, ed. de John Felstiner, Nueva York, Norton, 2001, p. 410 [trad. esp.: *El meridiano*, trad. de Pablo Oyarzún, Santiago de Chile, Intemperie, 1997].

IV. BOHEMIA: ENTRE MELANCOLÍA Y REVOLUCIÓN

1. Henri Murger, *Latin Quarter. Scènes de la Vie de Bohème* [1851], Hartford (CT) y Nueva York, E. V. Mitchell y Dodd, Mead and Company, 1930 [trad. esp.: *Escenas de la vida de bohemia,* trad. de Luis de Montemar, Barcelona, Maucci, 1899].

2. Cit. en Helmut Kreuzer, *Die Boheme. Beiträge zur ihrer Beschreibung,* Stuttgart, J. B. Metzler, 1968, p. 7.

3. Véase Arno J. Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War,* Nueva York, Pantheon Books, 1981 [trad. esp.: *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra,* trad. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, Alianza, 1986].

4. Jerrold E. Seigel, *Bohemian Paris. Culture, Politics, and the Boundaries of Bourgeois Life, 1830-1930,* Nueva York, Viking, 1986, p. 5.

5. Theodor Julius Geiger, *Aufgaben und Stellung der Intelligenz in der Gesellschaft,* Stuttgart, F. Enke, 1949, p. 136.

6. Sobre los orígenes ingleses del dandismo, véase Ellen Moers, *The Dandy. Brummell to Beerbohm,* Londres, Secker and Warburg, 1960; y sobre Brummell, véase también Jules Barbey d'Aurevilly, *Dandysm* [1845], Nueva York, PAI Publications, 1988 [trad. esp.: *El dandismo y Jorge Brummell,* trad. de José Caso, Madrid, La España Moderna, 1892]. Otros estudiosos, sin embargo, consideran al dandi como un descendiente del bohemio: véase, por ejemplo, César Graña, *Bohemian versus Bourgeois. French Society and the French Man of Letters in the Nineteenth Century,* Nueva York, Basic Books, 1964, p. 151.

7. Walter Benjamin, "On Some Motifs in Baudelaire" [1939], en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 4, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2006, p. 328 [trad. esp.: "Sobre algunos temas en Baudelaire", en *El París de Baudelaire,* trad. de Marina Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 183-241].

8. Alexis de Tocqueville, *Souvenirs*, en *De la démocratie en Amérique - Souvenirs - L'Ancien régime et la Révolution,* París, Laffont, col. Bouquins, 1986, pp. 817 y 818 [trad. esp.: *Recuerdos de la Revolución de 1848*, trad. de Marcial Suárez, Madrid, Trotta, 1994].

9. Norbert Elias, *Mozart. Portrait of a Genius* [1991], Berkeley, University of California Press, 1993 [trad. esp.: *Mozart. Sociología de un genio,* trad. de Marta Fernández-Villanueva Jané y Oliver Strunk, Barcelona, Península, 1991].

10. Erich Mühsam, *Unpolitische Erinnerungen,* Berlín, Volk und Welt, 1958, p. 305 (también citado por Helmut Kreuzer, *Die Boheme, op. cit.,* pp. 360 y 361). El sociólogo Lewis A. Coser define a los bohemios como una "comunidad de desarraigados", en *Men of Ideas. A Sociologist's View* [1965], Nueva York, Free Press, 1997, p. 8 [trad. esp.: *Hombres de ideas. El punto de vista de un sociólogo,* trad. de Ivonne A. de la Peña, México, Fondo de Cultura Económica, 1968].

11. Jules Vallès, *Les Réfractaires* [1865], París, Les Éditeurs Français Réunis, 1955.

12. Max Weber, *The Protestant Ethic and the Spirit of Capitalism,* Nueva York, Scribner, 1958 [trad. esp.: *La ética protestante y el espíritu del capitalismo,* trad. de Luis Legaz Lacambra, Barcelona, Península, 2013]. Paul Honigsheim destaca la profunda conexión que tiene la bohemia con una cultura católica original, contrarreformista y hostil al capitalismo. Véase Paul Honigsheim, "Die Bohème", en

Kölner Vierteljahreshefte für Soziologie, vol. 3, 1923, pp. 67-69. Sobre la ausencia de "afinidades electivas" entre el catolicismo y el espíritu del capitalismo, véase Michael Löwy, *The War of Gods. Religion and Politics in Latin America,* Londres, Verso, 1996, cap. 2 [trad. esp.: *Guerra de dioses. Religión y política en América Latina,* trad. de Josefina Anaya, México, Siglo XXI, 2000].

13. Jerrold E. Seigel, *Bohemian Paris*, *op. cit*., p. 4.

14. Paul Honigsheim, "Die Bohème", *op. cit.,* p. 60.

15. *Ibid.,* p. 61.

16. Robert Michels, "Zur Soziologie der Bohème und ihrer Zusammenhänge mit dem geistigen Proletariat" [1932], en *Masse, Führer, Intellektuelle. Politisch-soziologische Aufsätze, 1906-1933,* ed. de Joachim Miller, Fráncfort, Campus, 1988, p. 219.

17. Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach and the Paris of His Time,* Nueva York, Zone Books, 2002, cap. 6 [trad. esp.: *Jacques Offenbach y el París de su tiempo,* trad. de Lolo Ábalos, Madrid, Capitán Swing, 2015].

18. Paul Honigsheim, "Die Bohème", *op. cit.,* p. 70.

19. Robert Michels, "Zur Soziologie der Bohème…", *op. cit.,* p. 216.

20. Erich Mühsam, "Die Bohème", en *Die Fackel,* vol. 8, núm. 202, 30 de abril de 1906, p. 10.

21. Jean Genet, *The Thief's Journal* [1949], Nueva York, Grove, 1994 [trad. esp.: *Diario del ladrón,* trad. de María Teresa Gallego Urrutia y María Isabel Reverte, Barcelona, RBA, 2010].

22. Adolphe Chenu, *Les Conspirateurs… Les sociétés secrètes, la Préfecture de police sous Caussidière, les Corps francs,* París, Garnier, 1850 [trad. esp.: *Los conspiradores; Las sociedades secretas; La Prefectura de Policía bajo Caussidière; Los Cuerpos Francos,* Madrid, Impr. de Caballero de Gracia, 1850], y Lucien de la Hodde, *Histoire des sociétés secrètes et du parti républicain de 1830 à 1848. Louis Philippe et la Révolution de février. Portraits, scènes de conspirations, faits inconnus,* París, Julien Lanier et Cie, 1850.

23. Véase el retrato de Hussonet en Jerrold E. Seigel, *Bohemian Paris, op. cit.,* p. 67.

24. Helmut Kreuzer, *Die Boheme, op. cit.,* p. 7.

25. Karl Marx, "*Les Conspirateurs*, par A. Chenu…" [1850], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 10, Nueva York, International Publishers, 1978, p. 318.

26. Karl Marx, "*Les Conspirateurs*, par A. Chenu…", *op. cit.*

27. *Ibid.*

28. *Ibid.,* p. 317.

29. *Ibid.,* p. 318.

30. *Ibid.*

31. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire of Louis Bonaparte* [1852], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 11, Nueva York, International Publishers, 1979, p. 110 [trad. esp.: *El 18 brumario de Luis Bonaparte,* trad. de Elisa Chullá, Madrid, Alianza, 2015].

32. Karl Marx, *The Eighteenth Brumaire…, op. cit.,* p. 149.

33. *Ibid.*

34. Karl Marx, *The Civil War in France* [1871], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 22, Nueva York, International Publishers, 1986, p. 343 [trad. esp.: *La guerra civil en Francia,* Moscú, Progreso, 1975].

35. Jerrold E. Seigel, *Bohemian Paris, op. cit.,* p. 274.

36. *Ibid.,* p. 183.

37. Max Nordau, *Degeneration,* Lincoln, University of Nebraska Press, 1993 [trad. esp.: *Degeneración,* trad. de Nicolás Salmerón, Pamplona, Analecta, 2004].

38. Pierre Birnbaum, *Un mythe politique: la "République juive". De Léon Blum à Pierre Mendès France,* París, Fayard, 1988, pp. 209-212.

39. Walter Benjamin, "Eduard Fuchs: Collector and Historian", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 3, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 274 [trad. esp.: "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador", en *Obras,* libro 2, vol. 2, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, pp. 68-108].

40. Sobre la relación que el joven Marx tuvo con la bohemia en su estadía en París, durante la Monarquía de Julio, véase Lloyd Kramer, *Threshold of a New World. Intellectuals and the Exile Experience in Paris, 1830-1848,* Ithaca, Cornell University Press, 1988. Sobre la importancia de la experiencia parisina en la formación intelectual de Marx, véase Michael Löwy, *The Theory of Revolution in the Young Marx,* Leiden y Boston, Brill, 2003 [trad. esp.: *La teoría de la revolución en el joven Marx,* trad. de Francisco González Aramburu, México, Siglo XXI, 1979].

41. Véase Friedrich Engels, "On the History of the Communist League", en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 26, Nueva York, International Publishers, 1990, p. 313 [trad. esp.: "Contribución a la historia de la Liga de los Comunistas", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Obras escogidas en tres tomos,* vol. 3, Moscú, Progreso, 1974, pp. 184-202].

42. Karl Marx, "Economic and Philosophic Manuscripts", en *Selected Writings,* ed. de David McLellan, Nueva York, Oxford University Press, 1977, p. 89 [trad. esp.: *Manuscritos económico-filosóficos de 1844,* trad. de Fernando Aren, Silvina Rotenberg y Miguel Vedda, Buenos Aires, Colihue, 2004].

43. Frédérique Desbuissons, "Le café: scène de la vie de bohème", en Sylvain Amic (comp.), *Bohèmes. De Léonard de Vinci à Picasso,* París, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2012, pp. 66-73.

44. Cit. en Timothy J. Clark, *Image of the People. Gustave Courbet and the 1848 Revolution* [1973], Berkeley, University of California Press, 1999, p. 113 [trad. esp.: *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848,* trad. de Helena Valenti i Petit, Barcelona, Gustavo Gili, 1981].

45. Petra ten-Doesschate (comp.), *Correspondance de Courbet,* París, Flammarion, 1996, p. 97. Véase Bertrand Tillier, "Courbet, un utopiste à l'épreuve de la politique", en Laurence des Cars, Dominique de Font-Réaulx, Gary Tinterow y Michel Hilaire (comps.), *Gustave Courbet. Album d'exposition. L'œuvre de Courbet et sa critique en image,* París, Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, 2007, pp. 19-28.

46. Véase Jonathan Beecher, "Courbet, Considérant et la Commune", en Noël Barbe y Hervé Touboul (comps.), *Courbet, peinture et politique,* Besanzón, Les Éditions du Sekoya, 2013, pp. 51-64.

47. Timothy J. Clark, *Image of the People, op. cit.,* p. 34.

48. Petra ten-Doesschate (comp.), *Correspondance de Courbet, op. cit.,* p. 92.

49. Youssef Ishaghpour, *Courbet. Le Portrait de l'artiste dans son atelier,* París, Circé, 2011, pp. 13-19.

50. Sobre Millet, véase Timothy J. Clark, *The Absolute Bourgeois. Artists and Politics in France, 1848-1851,* Londres, Thames and Hudson, 1973, cap. 3.

51. Cit. en Timothy J. Clark, *Image of the People, op. cit.,* p. 134.

52. Véanse Linda Nochlin, *Courbet,* Nueva York, Thames and Hudson, 2007, cap. 2, y Florence Hudowicz, "Bohème et modernité", en Sylvain Amic (comp.), *Bohèmes, op. cit.,* p. 177.

53. Véase Bertrand Tillier, "Courbet, un utopiste…", *op. cit.,* p. 23.

54. Cit. en Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli, juin 1848. Baudelaire, Flaubert, Heine, Herzen,* París, Payot, 1996, p. 31.

55. Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli…, op. cit.,* p. 22.

56. Youssef Ishaghpour, *Courbet, op. cit.,* p. 28.

57. Laurence des Cars, "L'expérience de l'histoire: Courbet et la Commune", en Laurence des Cars *et al.* (comps.), *Gustave Courbet. Album d'exposition, op. cit.,* pp. 425 y 426.

58. Véanse en especial los extractos del artículo de Marx y Engels sobre los conspiradores parisinos citados en Walter Benjamin, *The Arcades Project,* ed. de Howard Eiland, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1999, pp. 605-608 [trad. esp.: *Libro de los Pasajes,* trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005, pp. 619 y 620].

59. Charles Baudelaire, *Œuvres,* vol. 2, París, Gallimard, col. Bibliothèque de la Pléiade, 1932, p. 728. Cit. en Walter Benjamin, "The Paris of the Second Empire in Baudelaire" [1938], en *Selected Writings,* vol. 4, *op. cit.,* pp. 4 y 5 [trad. esp.: "El París del Segundo Imperio en Baudelaire", en *El París de Baudelaire, op. cit.,* pp. 65-181].

60. *Ibid.*, p. 5.

61. Véanse comentarios sobre estos pasajes de Baudelaire en Dolf Oehler, *Le Spleen contre l'oubli…, op. cit.,* pp. 212 y 213.

62. Zeev Sternhell, *La Droite révolutionnaire, 1885-1914. Les origines françaises du fascisme,* París, Seuil, 1978.

63. Sobre la relación entre el fascismo y la vanguardia cultural, véase George L. Mosse, *Masses and Man. Nationalist and Fascist Perceptions of Reality,* Nueva York, Howard Fertig, 1980.

64. Véase Ian Kershaw, *Hitler, 1889-1936. Hubris,* Londres, Allen Lane, 1998, caps. 2 y 3 [trad. esp.: *Hitler, 1889-1936,* trad. de José Manuel Álvarez Flores, Barcelona, Península, 1999].

65. Véase Margaret Cohen, *Profane Illumination. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution,* Berkeley, University of California Press, 1993, p. 109.

66. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", en *Selected Writings,* vol. 3, *op. cit.,* p. 122 [trad. esp.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 9-47].

67. Walter Benjamin, "Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 1, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 215 [trad. esp.: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones 1. Imaginación y sociedad,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62].

68. *Ibid.,* p. 216. Sobre este tema, véase Michael Löwy, "Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un enchantement", en *L'Étoile du matin. Surréalisme et marxisme,* París, Syllepse, 2000, pp. 37-56 [trad. esp.: "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario", en *Acta Poética*, México, vol. 28, núm. 1-2, primavera-otoño de 2007, pp. 73-92].

69. Walter Benjamin, "The Paris of the Second Empire…", *op. cit.,* pp. 18-39; véase también

Walter Benjamin, "The Return of the *Flâneur*" [1929], en *Selected Writings,* vol. 2, parte 1, *op. cit.,* pp. 262-267 [trad. esp.: "El retorno del *flâneur*", en Franz Hessel, *Paseos por Berlín,* trad. de Miguel Salmerón, Madrid, Tecnos, 1997, pp. 215-219].

70. León Trotski, "Hanno sete di cultura" [1908], en *Letteratura e rivoluzione,* ed. de Vittorio Strada, Turín, Einaudi, 1973, pp. 274, 275 y 392 [trad. esp.: "Hambre de 'cultura'", en *Literatura y revolución,* trad. de Alejandro Ariel González, Buenos Aires, RyR, 2015].

71. *Ibid.,* p. 276.

72. León Trotski, *The Bolsheviki and World Peace,* Nueva York, Boni and Liveright, 1918, p. 138 [trad. esp.: *La guerra y la Internacional,* trad. de Grupo de Traductores de la Fundación Federico Engels, Madrid, Fundación Federico Engels, 2015].

73. León Trotski, "Futurism", en *Literature and Revolution,* ed. de William Keach, Chicago, Haymarket Books, 2005, p. 115 [trad. esp.: "El futurismo", en *Literatura y revolución, op. cit.*]

74. *Ibid.,* p. 132.

75. *Ibid.,* p. 128.

76. Charles Baudelaire, *Œuvres,* vol. 2, *op. cit.,* p. 711. Véase también Irving Wohlfarth, "*Perte d'auréole*: The Emergence of the Dandy", en *MLN,* vol. 85, núm. 4, mayo de 1970, pp. 529-571.

77. Jean-Paul Sartre, *Baudelaire* [1947], París, Gallimard, 1970, p. 124 [trad. esp.: *Baudelaire,* trad. de Aurora Bernárdez, Buenos Aires, Losada, 1949]. Véase también Marie-Christine Natta, *La Grandeur sans convictions. Essai sur le dandysme,* París, Éditions du Félin, 1991, pp. 32 y 33.

78. Honoré de Balzac, *Traité de la vie élégante,* París, Librairie Nouvelle, 1853 [trad. esp.: *Tratado de la vida elegante,* trad. de Lluís María Todó, Madrid, Impedimenta, 2011], cit. en Robert Kempf, *Dandies. Baudelaire et Cie,* París, Seuil, 1977, p. 20.

79. Véase Hannah Arendt, "The Jew as Pariah. A Hidden Tradition" [1944], en *The Jewish Writings,* ed. de Jerome Kohn y Ron H. Feldman, Nueva York, Schocken Books, 2007, pp. 275-297 [trad. esp.: "La tradición oculta", trad. de R. S. Carbó, en *Escritos judíos,* trad. de Eduardo Cañas y otros, Barcelona, Paidós, 2009, pp. 366-387].

80. Véase Helmut Kreuzer, *Die Boheme, op. cit.,* p. 37.

81. Erich Mühsam, carta a Julius Bab del 18 de agosto de 1904, en *Zur Psychologie der Erbtante. Satirisches Lesebuch, 1900-1933,* Berlín, Eulegenspiegel, 1984, p. 27.

82. Gustav Landauer, *Gustav Landauer. Sein Lebensgang in Briefen,* Fráncfort, Rütten und Löning, 1929, vol. 1, p. 126, también citado en Helmut Kreuzer, *Die Boheme, op. cit.,* p. 37. Sobre la afinidad del anarquismo y la bohemia, véase también Robert Michels, "Zur Soziologie der Bohème…", *op. cit.,* p. 224.

83. Cit. en Isaiah Berlin, *Karl Marx. His Life and Environment,* Londres, Fontana, 1995, pp. 142 y 143 [trad. esp.: *Karl Marx. Su vida y su entorno,* trad. de Roberto Bixio, Madrid, Alianza, 1988].

84. Véase su carta a Friedrich Adolph Sorge del 27 de septiembre de 1877, en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 45, Nueva York, International Publishers, 1991, p. 278 [trad. esp.: en Karl Marx y Friedrich Engels, *Correspondencia*, Buenos Aires, Cartago, 1973]. Cierta imagen de un Marx revolucionario, bohemio y conspirador no debe de ser ajena al movimiento obrero si en 1922 el líder del Partido Comunista italiano, Antonio Gramsci, podía describirlo, en las páginas de *L'Ordine Nuovo,* como "un hombre de ciencia al igual que un crítico y un demagogo sectario y partidista, Dios y el Diablo, Apolo y el rey de los gitanos *[il re degli Zingari]*", que había dedicado años a sus investigaciones en las bibliotecas y, al mismo tiempo, podía subir a "un desván para

organizar conspiraciones en las que también participarían proxenetas". Véase Antonio Gramsci, "Classicismo, romanticismo, Baratono…" [1922], en *Socialismo e fascismo. L'Ordine Nuovo, 1921-1922,* Turín, Einaudi, 1974, p. 446.

85. León Trotski, "Eros e la morte", en *Letteratura e rivoluzione, op. cit.,* p. 239; ed. ingl.: "On Death and Eros" [1908], en *Revolutionary History,* vol. 7, núm. 2, primavera de 1999, pp. 52-62 [trad. esp.: "Sobre la muerte y Eros", en *Literatura y revolución, op. cit.*].

86. Cit. en William Johnston, *Vienna, Vienna. The Golden Age, 1815-1914,* Nueva York, Potter, 1981, cap. 7. Se encontrará un retrato de Trotski como bohemio intelectual en Hans Mayer, "Comrade Shylock", en *Outsiders. A Study in Life and Letters,* Cambridge (MA), MIT Press, 1982.

87. Hendrik de Man, *Gegen den Ström. Memoiren eines europäischen Sozialisten,* Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1953, p. 130. Tal vez otros testigos sintieron el mismo asombro al enterarse de que durante la Segunda Guerra Mundial De Man se convirtió al fascismo.

88. Sobre la crítica hecha por Trotski a Lenin y su concepto "autoritario" del partido revolucionario, véase Pierre Broué, *Trotsky,* París, Fayard, 1988, cap. 4.

89. León Trotski, Diego Rivera y André Breton, "Manifesto for an Independent Revolutionary Art", en León Trotski, *Art and Revolution. Writings in Literature, Politics and Culture,* Nueva York y Londres, Pathfinder, 1972, p. 127 [trad. esp.: *Manifiesto por un arte revolucionario e independiente,* Barcelona, El Viejo Topo, 1999].

90. Sobre las relaciones entre Trotski y el surrealismo, véanse Arturo Schwarz, *André Breton, Leone Trotskij. Storia di un'amicizia tra arte e rivoluzione,* Roma, La Nuova Sinistra, 1974, y Maurice Nadeau, *The History of Surrealism,* Nueva York, MacMillan, 1965 [trad. esp.: *Historia del surrealismo,* trad. de Raúl Navarro, Buenos Aires, Santiago Rueda, 1948]. [El "artículo menos conocido" citado por el autor es "Art and Politics in Our Epoch", en *Art and Revolution, op. cit.,* pp. 110-121 (trad. esp.: "El arte y la revolución", en *Sobre arte y cultura,* trad. de S. Alonso, J. Álvarez Junco, F. Claudín, E. Escobar y N. Zayas, Madrid, Alianza, 1971, pp. 200-211). N. del T.]

91. Victor Serge, *Memoirs of a Revolutionary,* Nueva York, New York Review of Books, 2012 [trad. esp.: *Memorias de un revolucionario,* trad. de Tomás Segovia, Madrid, Veintisiete Letras, 2011].

92. Sobre Reed, véase Robert Rosenstone, *Romantic Revolutionary. A Biography of John Reed,* Nueva York, Knopf, 1975 [trad. esp.: *John Reed, un revolucionario romántico,* trad. de Juan Tovar, México, Era, 1979]. Sobre la atmósfera en Greenwich Village a comienzos de siglo, cuando se formaba la primera generación de escritores sociales estadounidenses, véase Daniel Aaron, *Writers on the Left. Episodes in American Literary Communism,* Nueva York, Columbia University Press, 1992, pp. 10 y 11.

V. EL MARXISMO Y OCCIDENTE

1. Jürgen Osterhammel, *The Transformation of the World. A Global History of the Nineteenth Century,* Princeton, Princeton University Press, 2014, pp. 86 y 87 [trad. esp.: *La transformación del mundo. Una historia global del siglo XIX,* trad. de Gonzalo García, Barcelona, Crítica, 2015].

2. Karl Marx y Friedrich Engels, *The Communist Manifesto. A Modern Edition,* Londres, Verso, 2012, p. 40 [trad. esp.: *Manifiesto comunista,* intr. de Eric Hobsbawm, trad. del Instituto de Marxismo-Leninismo del Partido Comunista de la Unión Soviética y notas de Horacio Tarcus, Buenos Aires,

Siglo XXI, 2017].

3. Karl Marx, "Vorwort. Zur Kritik der politischen Ökonomie", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke,* vol. 13, Berlín, Dietz, 1961, p. 9; ed. ingl.: *A Contribution to the Critique of Political Economy*, en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 29, Nueva York, International Publishers, 1987, p. 263 [trad. esp.: "Prólogo a la Contribución a la crítica de la economía política", en *Introducción general a la crítica de la economía política/1857,* trad. de Miguel Murmis, Pedro Scaron y José Aricó, Córdoba, Pasado y Presente, 1972, pp. 34-38].

4. Karl Marx, *Das Kapital,* 3 vols., Berlín, Dietz, 1975, vol. 1, p. 12; ed. ingl.: *Capital. A Critique of Political Economy,* en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 35, Nueva York, International Publishers, 1996, p. 9 [trad. esp.: *El capital. Crítica de la economía política,* 3 vols., trad. de Wenceslao Roces, México, Fondo de Cultura Económica, 1968].

5. Karl Marx, "Brief an die Redaktion der *Otetschestwennyje Zapiski*" [1877], en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke*, vol. 19, Berlín, Dietz, 1987, p. 111; ed. ingl.: "Letter to the Editor of the *Otecestvenniye Zapisky*", en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 24, Nueva York, International Publishers, 1989, p. 200 [trad. esp.: "Carta a la redacción de *Otiéchestvennie Zapiski*", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Escritos sobre Rusia,* trad. de Félix Blanco, vol. 2: *El porvenir de la comuna rural rusa,* México, Pasado y Presente, 1980, pp. 62-65]. Véanse también Teodor Shanin (comp.), *Late Marx and the Russian Road. Marx and the "Peripheries of Capitalism". A Case,* Nueva York, Monthly Review Press, 1983, p. 136, y Harry Harootunian, *Marx after Marx. History and Time in the Expansion of Capitalism,* Nueva York, Columbia University Press, 2015, p. 5.

6. Friedrich Engels, "Nachwort (1894) su 'Soziales aus Russland'", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke,* vol. 22, Berlín, Dietz, 1977, p. 432 [trad. esp.: "Postscríptum de 1894 a 'Acerca de la cuestión social en Rusia'", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Escritos sobre Rusia,* vol. 2, *op. cit.*, pp. 84-97].

7. Friedrich Engels, carta a Nikolái Danielson del 15 de marzo de 1892, en Karl Marx y Friedrich Engels, *Briefe über "Das Kapital",* Berlín, Dietz, 1954, p. 341; ed. ingl. en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 49, Nueva York, International Publishers, 2001, p. 384 [trad. esp.: "Engels a Danielson, 15 de marzo de 1892", en Karl Marx, Nikolái Danielson y Friedrich Engels, *Correspondencia (1868-1895),* comp. de José Aricó, trad. de Juan Behrend *et al.*, México, Siglo XXI, 1981, pp. 259-263].

8. Sheila Fitzpatrick, *The Russian Revolution,* Oxford y Nueva York, Oxford University Press, 1994, p. 9 [trad. esp.: *La Revolución Rusa,* trad. de Agustín Pico Estrada, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005].

9. Kevin Anderson, *Marx at the Margins. On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies,* Chicago, University of Chicago Press, 2010, pp. 237 y 244.

10. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte,* ed. de Eva Moldenhauer y Karl Markus Michel, en *Werke*, vol. 12, Fráncfort, Suhrkamp, 1986, pp. 133 y 134; ed. ingl.: *The Philosophy of History,* ed. de J. Sibree, Nueva York, P. F. Collier, 1901, p. 163 [trad. esp.: *Lecciones de filosofía de la historia,* trad. de José Gaos, Barcelona, Círculo de Lectores, 1996].

11. *Ibid.,* pp. 135 y 137; ed. ingl., p. 166.

12. Ranajit Guha, *History at the Limit of World-History,* Nueva York, Columbia University Press, 2002, pp. 7-23 [trad. esp.: *La historia en el término de la historia universal,* trad. de Juan Rabasseda-Gascón, Barcelona, Crítica, 2003].

13. Robert Young, *White Mythologies. Writing History and the West,* Londres y Nueva York, Routledge, 1990, p. 3.

14. Sandro Mezzadra, *La condizione postcoloniale. Storia e politica nel presente globale,* Verona, Ombre Corte, 2008, p. 57.

15. Véase Ellen Meiksins-Wood, *The Origin of Capitalism. A Longer View,* Londres y Nueva York, Verso, 2002.

16. Véase Daniel Bensaïd, *Marx for Our Times. Adventures and Misadventures of a Critique,* Londres, Verso, 2002 [trad. esp.: *Marx intempestivo. Grandezas y miserias de una aventura crítica,* trad. de Agustín del Moral Tejeda, Buenos Aires, Herramienta, 2013].

17. Michael Löwy y Robert Sayre, *Romanticism against the Tide of Modernity,* Durham, Duke University Press, 2001, cap. 3 [trad. esp.: *Rebelión y melancolía. El romanticismo a contracorriente de la modernidad,* trad. de Graciela Montes, Buenos Aires, Nueva Visión, 2009].

18. Arno J. Mayer, *The Persistence of the Old Regime. Europe to the Great War,* Nueva York, Pantheon Books, 1981 [trad. esp.: *La persistencia del Antiguo Régimen. Europa hasta la Gran Guerra,* trad. de Fernando Santos Fontenla, Madrid, Alianza, 1986].

19. Jürgen Osterhammel, *The Transformation of the World, op. cit.,* pp. 764 y 765.

20. *Ibid.,* p. 754; véase también Christopher A. Bayly, *The Birth of the Modern World, 1780-1914. Global Connections and Comparisons,* Oxford, Blackwell, 2004, p. 454 [trad. esp.: *El nacimiento del mundo moderno, 1780-1914. Conexiones y comparaciones,* trad. de Richard García, Madrid, Siglo XXI, 2010].

21. Véase Domenico Losurdo, *Il peccato originale del Novecento,* Roma, Laterza, 1998 [trad. esp.: *El pecado original del siglo XX,* trad. de Juan Vivanco Gefaell, Madrid, Ediciones del Oriente y del Mediterráneo, 2015].

22. Karl Marx y Friedrich Engels, *The Civil War in the United States,* Nueva York, International Publishers, 1974, p. 221 [trad. esp.: *La guerra civil en los Estados Unidos,* trad. de Néstor R. Ortiz Oderigo, Buenos Aires, La Rosa Blindada, 1978]. Véase Robin Blackburn, *An Unfinished Revolution. Karl Marx and Abraham Lincoln,* Londres y Nueva York, Verso, 2011.

23. Friedrich Engels, "Der magyarische Kampf", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke,* vol. 6, Berlín, Dietz, 1961, p. 172 [trad. esp.: "La lucha magiar", en Karl Marx y Friedrich Engels, *La cuestión nacional y la formación de los Estados,* trad. de Conrado Ceretti, México, Pasado y Presente, 1980, pp. 95-105].

24. Friedrich Engels, "Der Sozialismus in Deutschland", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Werke,* vol. 22, *op. cit.,* p. 252.

25. Karl Marx, "The Future Results of British Rule in India" [1853], en Karl Marx y Friedrich Engels, *On Colonialism,* Moscú, Progress, 1960, p. 76 [trad. esp.: "Futuros resultados de la dominación británica en la India", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Acerca del colonialismo. Artículos y cartas,* Moscú, Progreso, 1972, pp. 47-54].

26. Karl Marx, "The British Rule in India", en Karl Marx y Friedrich Engels, *On Colonialism, op. cit.,* p. 41 [trad. esp.: "La dominación británica en la India", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Acerca del colonialismo, op. cit.,* pp. 18-25].

27. Friedrich Engels, "Extraordinary Revelations, Abd-El-Kader, Guizot's Foreign Policy", en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 6, Nueva York, International Publishers, 1989, p. 471.

28. Karl August Wittfogel, *Oriental Despotism. A Comparative Study of Total Power,* New Haven,

Yale University Press, 1957 [trad. esp.: *Despotismo oriental. Estudio comparativo del poder totalitario,* trad. de Francisco Presedo, Madrid, Guadarrama, 1966].

29. Perry Anderson, *Lineages of the Absolutist State,* Londres, New Left Books, 1974, p. 472 [trad. esp.: *El Estado absolutista,* trad. de Santos Juliá, Madrid, Siglo XXI, 1994]. En relación con este debate, véanse los estudios reunidos en Anne M. Bailey y Joseph R. Llobera (comps.), *The Asiatic Mode of Production. Science and Politics,* Londres y Boston, Routledge & Kegan Paul, 1981.

30. Karl Marx, *Das Kapital, op. cit.,* p. 379; *Capital, op. cit.,* p. 364.

31. Harry Harootunian, *Marx after Marx, op. cit.,* p. 156.

32. Mike Davis, *Late Victorian Holocausts. El Niño and the Making of the Third World,* Londres, Verso, 2001, p. 27 [trad. esp.: *Los holocaustos de la era victoriana tardía. El Niño, las hambrunas y la formación del Tercer Mundo,* trad. de Aitana Guia i Conca e Ivano Stocco, Valencia, Universitat de València, 2006].

33. David Landes, *The Wealth and Poverty of the Nations. Why Some Are so Rich and Some so Poor,* Nueva York, Norton, 1998 [trad. esp.: *La riqueza y la pobreza de las naciones. Por qué algunas son tan ricas y otras son tan pobres,* trad. de Santiago Jordán, Barcelona, Crítica, 1999], y Jack Goody, *The Theft of History,* Cambridge (Inglaterra) y Nueva York, Cambridge University Press, 2006 [trad. esp.: *El robo de la historia,* trad. de Raquel Vázquez Ramil, Madrid, Akal, 2011].

34. Christopher A. Bayly, *The Birth of the Modern World…, op. cit.,* p. 62.

35. Karl Marx, "The Future Results…", *op. cit.,* p. 82.

36. Karl Marx, *Das Kapital, op. cit.,* p. 779; *Capital, op. cit.,* p. 739.

37. Jürgen Osterhammel, *The Transformation of the World, op. cit.,* pp. 125 y 126.

38. Mike Davis, *Late Victorian Holocausts, op. cit.,* p. 9, y Karl Polanyi, *The Great Transformation,* Boston, Beacon Press, 1944, p. 160 [trad. esp.: *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo,* trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 2003].

39. Véase Marcel Merle, "L'anticolonialisme", en Marc Ferro (comp.), *Le Livre noir du colonialisme. XVIe-XXIe siècle: de l'extermination à la repentance,* París, Robert Laffont, 2003, pp. 611-645 [trad. esp.: "El anticolonialismo", en Marc Ferro (comp.), *El libro negro del colonialismo. Siglos XVI al XXI, del exterminio al arrepentimiento,* trad. de Carlo Caraci, Madrid, La Esfera de los Libros, 2005, pp. 727-769].

40. Carta de Marx a Engels del 14 de febrero de 1858, en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 40, Nueva York, International Publishers, 1983, p. 266 [trad. esp. (fragmento): en Karl Marx y Friedrich Engels, *Materiales para la historia de América Latina,* trad. de Pedro Scaron, Córdoba, Pasado y Presente, 1972, p. 94]. Sobre este "encuentro fallido", véase Bruno Bosteels, *Marx and Freud in Latin America. Politics, Psychoanalysis, and Religion in Times of Terror,* Londres, Verso, 2012 [trad. esp.: *Marx y Freud en América Latina. Política, psicoanálisis y religión en tiempos de terror,* trad. de Simone Pinet, Madrid, Akal, 2016].

41. Karl Marx, "The Indian Revolt" [1857], en Karl Marx y Friedrich Engels, *On Colonialism, op. cit.,* pp. 130-134 [trad. esp.: "La revuelta india", en Karl Marx y Friedrich Engels, *Acerca del colonialismo, op. cit.,* pp. 77-81].

42. Karl Marx, "Chinese Affairs" [1862], en *Karl Marx, Frederick Engels. Collected Works,* vol. 19, Nueva York, International Publishers, 1984, p. 216.

43. Kevin Anderson, *Marx at the Margins, op. cit.,* p. 31.

44. Friedrich Engels, "Persia and China" [1857], en *On Colonialism, op. cit.,* p. 129.

45. Karl Marx y Friedrich Engels, *Ireland and the Irish Question,* Londres, Lawrence & Wishart, 1971.

46. Karl Marx, *The Ethnological Notebooks of Karl Marx (Studies of Morgan, Phear, Maine, Lubbock),* Assen, Van Gorcum, 1972 [trad. esp.: *Los apuntes etnológicos de Karl Marx*, comp. de Lawrence Krader, trad. de José María Ripalda, Madrid, Pablo Iglesias, 1988], y Friedrich Engels, *The Origins of the Family, Private Property, and the State, in the Light of the Researches of Lewis H. Morgan,* Nueva York, International Publishers, 1972 [trad. esp.: *El origen de la familia, la propiedad privada y el Estado,* trad. de Enrique Luque Baena, Madrid, Alianza, 2013].

47. John Stuart Mill, *On Liberty and Other Essays*, Oxford, Oxford University Press, 1991, pp. 14 y 15 [trad. esp.: *De la libertad*, en *De la libertad - Del gobierno representativo - La esclavitud femenina*, trad. de Marta C. C. de Iturbe, Madrid, Tecnos, 1965].

48. Alexis de Tocqueville, *Democracy in America*, Nueva York, Library of America, 2004, vol. 1, p. 29 [trad. esp.: *La democracia en América*, trad. de Luis R. Cuéllar, México, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 52].

49. Edward Said, *Orientalism*, Nueva York, Pantheon Books, 1979, p. 154 [trad. esp.: *Orientalismo*, trad. de María Luisa Fuentes, Madrid, Libertarias/Prodhufi, 1990].

50. Véase Vivek Chibber, *Postcolonial Theory and the Specter of Capital*, Londres, Verso, 2013. Entre las evaluaciones marxistas críticas con la visión del orientalismo de Said, véanse Aijaz Ahmad, *In Theory. Classes, Nations, Literatures,* Londres y Nueva York, Verso, 1992, y Alex Callinicos, *Theories and Narratives. Reflections on the Philosophy of History,* Cambridge (Inglaterra), Polity Press, 1995, pp. 151-165.

51. Gilbert Achcar, *Marxism, Orientalism, Cosmopolitanism,* Chicago, Haymarket, 2013, pp. 68-102 [trad. esp.: *Marxismo, orientalismo, cosmopolitismo,* trad. de José Miguel Marcén, Barcelona, Bellaterra, 2016].

52. Véase Benedict Anderson, *Under Three Flags. Anarchism and the Anti-Colonial Imagination,* Londres y Nueva York, Verso, 2005, pp. 2 y 72 [trad. esp.: *Bajo tres banderas. Anarquismo e imaginación anticolonial,* trad. de Cristina Piña, Madrid, Akal, 2008].

53. Cyril Lionel Robert James, *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution,* Nueva York, Vintage, 1963 [trad. esp.: *Los jacobinos negros. Toussaint L'Ouverture y la revolución de Haití,* trad. de Ramón García, Madrid y México, Turner y Fondo de Cultura Económica, 2003].

54. Adolfo Gilly, *The Mexican Revolution,* Nueva York, New Press, 2006 [ed. orig.: *La revolución interrumpida. México 1910-1920: una guerra campesina por la tierra y el poder,* México, El Caballito, 1971].

55. Peter Linebaugh y Marcus Rediker, *The Many-Headed Hydra. Sailors, Slaves, Commoners, and the Hidden History of the Revolutionary Atlantic,* Londres, Verso, 2012 [trad. esp.: *La hidra de la revolución. Marineros, esclavos y campesinos en la historia oculta del Atlántico,* trad. de Mercedes García Garmilla, Barcelona, Crítica, 2005].

56. Véase Gesine Krüger, *Kriegsbewältigung und Geschichtsbewusstsein. Realität, Deutung und Verarbeitung des deutschen Kolonialkriegs in Namibia 1904 bis 1907,* Gotinga, Vandenhoek und Ruprecht, 1999, pp. 65 y 66.

57. Véase Robert Young, *Postcolonialism. An Historical Introduction,* Oxford, Blackwell, 2001. En lo referido al debate marxista sobre la cuestión nacional después de Marx, véase Georges Haupt, Michael Löwy y Claudie Weill (comps.), *Les Marxistes et la question nationale, 1848-1914,* París, Maspero, 1974 [trad. esp. parcial: *Los marxistas y la cuestión nacional,* trad. de Emilio Olcina Aya, Barcelona, Fontamara, 1980 (solo contiene las colaboraciones de Haupt y Löwy)].

58. Dipesh Chakrabarty, *Provincializing Europe. Postcolonial Thought and Historical Difference,* Princeton, Princeton University Press, 2000, p. 16 [trad. esp.: *Al margen de Europa. Pensamiento poscolonial y diferencia histórica,* trad. de Alberto E. Álvarez y Araceli Maira, Barcelona, Tusquets, 2008]. Según Chakrabarty, los escritos de Marx "constituyen uno de los momentos fundacionales en la historia del pensamiento antiimperial" (*ibid.,* p. 47).

59. Paul Buhle, *C. L. R. James. The Artist as Revolutionary,* Londres y Nueva York, Verso, 1988, p. 106, y Andrew J. Douglas, *In the Spirit of Critique. Thinking Politically in the Dialectical Tradition,* Albany, State University of New York Press, 2013, p. 160.

60. Enzo Traverso, "To Brush against the Grain: The Holocaust and the German-Jewish Culture in Exile", en *Totalitarian Movements and Political Religions,* vol. 5, núm. 2, 2004, pp. 243-270, y Paul Gilroy, *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness,* Londres, Verso, 1993 [trad. esp.: *Atlántico negro. Modernidad y doble conciencia,* trad. de José María Amoroto Salido, Madrid, Akal, 2014].

61. Edward Said, *Representations of the Intellectual,* Nueva York, Pantheon Books, 1994, p. 63 [trad. esp.: *Representaciones del intelectual,* trad. de Isidro Arias, Barcelona, Paidós, 1996].

62. Theodor W. Adorno, "Spengler after the Decline", en *Prisms,* Cambridge (MA), MIT Press, 1982, p. 65 [trad. esp.: "Spengler tras el ocaso", en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad,* trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 46-72]. Véase Oswald Spengler, *The Decline of the West,* Nueva York, Oxford University Press, 1991 [trad. esp.: *La decadencia de Occidente. Bosquejo de una morfología de la historia universal,* trad. de Manuel García Morente, Madrid, Espasa-Calpe, 2002].

63. Theodor W. Adorno, "Spengler after the Decline", *op. cit.,* p. 71.

64. Alan J. Mackenzie, "Radical Pan-Africanism in the 1930s: A Discussion with C. L. R. James", en *Radical History Review,* núm. 24, 1980, p. 74.

65. J. R. Johnson (seudónimo de C. L. R. James), "Trotsky's Place in History", en *C. L. R. James and Revolutionary Marxism. Selected Writings of C. L. R. James, 1939-1949,* ed. de Scott McLemee y Paul Le Blanc, Atlantic Highlands, Humanities Books, 1994, pp. 92-130.

66. Theodor W. Adorno, "Spengler after the Decline", *op. cit.,* p. 72.

67. J. R. Johnson (C. L. R. James), "Trotsky's Place…", *op. cit.*

68. Cyril L. R. James, "Foreword" [1980], en *The Black Jacobins. Toussaint L'Ouverture and the San Domingo Revolution,* Londres, Allison y Busby, 1980, p. v.

69. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments,* Stanford, Stanford University Press, 2002, p. xvi [trad. esp.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos,* trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2001].

70. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life,* Londres, Verso, 2005, p. 233 [trad. esp.: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada,* trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987].

71. Cyril L. R. James, *Mariners, Renegades, and Castaways. The Story of Herman Melville and the World We Live in,* Hannover, University Press of New England, 2001, p. 141.

72. Ernst Bloch, "Non-Contemporaneity and Obligation to Its Dialectics" [1932], en *Heritage of Our Times,* Berkeley, University of California Press, 1991, pp. 104-116.

73. Cyril L. R. James, *Mariners, Renegades…, op. cit.,* p. 30.

74. *Ibid.,* p. 16.

75. *Ibid.,* p. 45.

76. *Ibid.,* p. 54. Es probable que en 1952 James ya hubiera leído el libro de Hannah Arendt sobre el totalitarismo, publicado en Nueva York un año antes, y tal vez incluso la interpretación de Franz Neumann del nacionalsocialismo —un libro que Herbert Marcuse podría haberle hecho conocer—, pero estas solo son especulaciones. Escrito en la cárcel, el ensayo de James sobre Melville no contiene una bibliografía. Véanse Hannah Arendt, *The Origins of Totalitarianism,* Nueva York, Harcourt, Brace, 1951 [trad. esp.: *Los orígenes del totalitarismo,* 3 vols., trad. de Guillermo Solana Díez, Madrid, Alianza, 1981-1982], y Franz Neumann, *Behemoth. The Structure and Practice of National Socialism, 1933-1944,* Nueva York, Oxford University Press, 1944 [trad. esp.: *Behemoth. Pensamiento y acción en el nacional-socialismo,* trad. de Vicente Herrero y Javier Márquez, México, Fondo de Cultura Económica, 1983].

77. Cyril L. R. James, *Mariners, Renegades…, op. cit.,* p. 19. Sobre James y Arendt, véase Richard King, "The Odd Couple: C. L. R. James, Hannah Arendt and the Return of Politics in the Cold War", en Christopher Gair (comp.), *Beyond Boundaries. C. L. R. James and Postnational Studies,* Londres y Ann Arbor, Pluto Press, 2006, pp. 108-127.

78. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia, op. cit.,* p. 55. Véase la famosa carta de Hegel a Niethammer del 13 de octubre de 1806, en Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Hegel, the Letters,* ed. de Clark Butler y Christiane Seiler, Bloomington, Indiana University Press, 1984, p. 114.

79. Detlev Peukert recordó esta alegoría para describir la actitud de Weber ante la modernidad: véase Detlev Peukert, *Max Webers Diagnose der Moderne,* Gotinga, Vandenhoek und Ruprecht, 1989, p. 27.

80. Cyril L. R. James, *Mariners, Renegades…, op. cit.,* p. 40.

81. *Ibid.,* p. 33.

82. Max Horkheimer, "The Revolt of Nature", en *Eclipse of Reason,* Londres y Nueva York, Continuum, 2004, pp. 92-127 [trad. esp.: "La rebelión de la naturaleza", en *Crítica de la razón instrumental,* trad. de Héctor A. Murena y David J. Vogelmann, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 60-79].

83. Theodor W. Adorno, *Negative Dialectics,* Londres, Routledge, 2003 [trad. esp.: *Dialéctica negativa,* trad. de José María Ripalda, Madrid, Taurus, 1975].

84. Cyril L. R. James, *Notes on Dialectics. Hegel, Marx, Lenin* [1948], Londres, Pluto Press, 2005. Véase Georg Lukács, *History and Class Consciousness,* Londres, Merlin, 1971 [trad. esp.: *Historia y conciencia de clase,* 2 vols., trad. de Manuel Sacristán, Madrid, Sarpe, 1984]. Según Raya Dunayevskaya, estrecha compañera intelectual de James en la década de 1940, la "verdadera tragedia de Adorno (y de la Escuela de Frankfurt)" era la de la "unidimensionalidad del pensamiento, que se produce cuando uno renuncia al Sujeto y no escucha las voces de abajo". Véase Raya Dunayevskaya, *Philosophy and Revolution. From Hegel to Sartre, and from Marx to Mao,* Nueva York, Columbia University Press, 1989, p. 187 [trad. esp.: *Filosofía y revolución. De Hegel a Sartre y de Marx a Mao,* trad. de Ofelia Castillo, Aníbal Leal y Marcela Suárez, México, Siglo XXI, 2004].

85. Cyril L. R. James, *The Black Jacobins, op. cit.* (1963), pp. 3 y 4.

86. Frantz Fanon, *The Wretched of the Earth,* Nueva York, Grove, 1963, p. 101 [trad. esp.: *Los*

condenados de la tierra, trad. de Julieta Campos, México, Fondo de Cultura Económica, 1963].

87. Cyril L. R. James, *The Black Jacobins, op. cit.* (1963), p. xi.

88. Tomo esta definición de Antonio Y. Vázquez-Arroyo, "Universal History Disavowed: On Critical Theory and Postcolonialism", en *Postcolonial Studies,* vol. 11, núm. 4, 2008, p. 464.

89. Véase Susan Buck-Morss, *Hegel, Haiti, and Universal History,* Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2009, p. 106 [trad. esp.: *Hegel, Haití y la historia universal,* trad. de Juan Manuel Espinosa, México, Fondo de Cultura Económica, 2013].

90. Paul Buhle, *C. L. R. James, op. cit.,* p. 106.

91. Cyril L. R. James, *American Civilization,* Cambridge (Inglaterra), Blackwell, 1993, p. 151. Sobre este tema, véanse Bill Schwarz, "C. L. R. James' *American Civilization*", en Christopher Gair (comp.), *Beyond Boundaries, op. cit.,* pp. 128-156, y Brian W. Alleyne, "Cultural Politics and Globalized Infomedia: C. L. R. James, Theodor W. Adorno and Mass Culture Criticism", en *Interventions,* vol. 1, núm. 3, 1999, pp. 361-372.

92. Siegfried Kracauer, *Theory of Film. The Redemption of Physical Reality,* ed. de Miriam Bratu Hansen, Princeton, Princeton University Press, 1997, pp. 217 y 218 [trad. esp.: *Teoría del cine. La redención de la realidad física,* trad. de Jorge Hornero, Barcelona, Paidós, 1989].

93. Cyril L. R. James, *Beyond a Boundary,* Londres, Stanley Paul/Hutchinson, 1968.

94. Walter Benjamin, *The Arcades Project,* ed. de Howard Eiland, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1999 [trad. esp.: *Libro de los Pasajes,* trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005], y "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 3, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 133 [trad. esp.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 9-47].

95. Walter Benjamin, "Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 1, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 207-221 [trad. esp.: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones 1. Imaginación y sociedad,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62].

96. Walter Benjamin, *Marcel Brion, Bartholomé de Las Casas, "Père des Indiens"*, en *Gesammelte Schriften*, ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. 3, Fráncfort, Suhrkamp, 1991, pp. 180 y 181.

97. Herbert Marcuse, *Eros and Civilization. A Philosophical Inquiry into Freud,* Boston, Beacon Press, 1974, p. xx [trad. esp.: *Eros y civilización. Una investigación acerca de Freud,* trad. de Juan García Ponce, Barcelona, Ariel, 2010, y "Prefacio político de 1966", en *Psicoanálisis y política,* trad. de Ulises Moulines, Barcelona, Península, 1970, pp. 129-147].

98. Véase Robert Young, *Postcolonialism, op. cit.,* pp. 134-139.

99. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism,* Londres, Verso, 1978 [trad. esp.: *Consideraciones sobre el marxismo occidental,* trad. de Néstor Míguez, México, Siglo XXI, 1979].

100. Véase Cedric Robinson, *Black Marxism. The Making of the Black Radical Tradition,* Londres, Zed, 1983, p. 97.

101. William E. B. Du Bois, *Black Reconstruction in America. An Essay toward a History of the Part which Black Folk Played in the Attempt to Reconstruct Democracy in America, 1860-1880,*

Rutgers, Transaction Books, 2012, y Eric Williams, *Capitalism and Slavery,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 2012 [trad. esp.: *Capitalismo y esclavitud,* trad. de Daniel Rey Díaz y Francisco Ángel Gómez, Madrid, Traficantes de Sueños, 2011]. Sus tesis han sido confirmadas por las investigaciones históricas de las últimas décadas. Véase en particular Robin Blackburn, *The Making of New World Slavery. From the Baroque to the Modern, 1492-1800,* Londres y Nueva York, Verso, 1997.

102. Sobre las ambigüedades del marxismo occidental en torno del colonialismo, véase Edward Said, *Culture and Imperialism,* Londres, Vintage, 1994, p. 336 [trad. esp.: *Cultura e imperialismo,* trad. de Nora Catelli, Barcelona, Anagrama, 1996].

103. Véase Timothy Brennan, "Subaltern Stakes", en *New Left Review,* núm. 89, septiembre-octubre de 2014, pp. 67-88 [trad. esp.: "Apuestas subalternas", en *New Left Review* (ed. esp.), núm. 89, noviembre-diciembre de 2014, pp. 74-96].

VI. ADORNO Y BENJAMIN: CARTAS EN LA MEDIANOCHE DEL SIGLO

1. Gershom Scholem, "Walter Benjamin and His Angel", en Gary Smith (comp.), *On Walter Benjamin. Critical Essays and Recollections,* Cambridge (MA), MIT Press, 1988, p. 54 [trad. esp.: "Walter Benjamin y su ángel", en *Walter Benjamin y su ángel. Catorce ensayos y artículos,* trad. de Ricardo Ibarlucía y Laura Carugati, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, pp. 37-75].

2. Theodor W. Adorno, "Introduction to Benjamin's *Schriften*", en Gary Smith (comp.), *On Walter Benjamin, op. cit.,* p. 15 [trad. esp.: "Introducción a los *Escritos* de Benjamin", en *Notas sobre literatura,* trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pp. 548-562].

3. Walter Benjamin, "Agesilaus Santander (First Version)", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 2, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 713 [trad. esp.: "Agesilaus Santander", en *Materiales para un autorretrato,* trad. de Marcelo G. Burello, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2017, pp. 155-157].

4. Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflections on a Damaged Life,* Londres, Verso, 2005, p. 15 [trad. esp.: *Minima moralia. Reflexiones desde la vida dañada,* trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Taurus, 1987]. Esta definición se convirtió en el título de un libro que resume la filosofía del pensador alemán: Gillian Rose, *The Melancholy Science. An Introduction to the Thought of Theodor W. Adorno,* Nueva York, Columbia University Press, 1978.

5. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence, 1928-1940,* ed. de Henri Lonitz, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1999 [trad. esp.: *Correspondencia. Theodor Adorno y Walter Benjamin (1928-1940),* trad. de Jacobo Muñoz Veiga y Vicente Gómez Ibáñez, Madrid, Trotta, 1998].

6. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment. Philosophical Fragments,* Stanford, Stanford University Press, 2002, p. 4 [trad. esp.: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos,* trad. de Juan José Sánchez, Madrid, Trotta, 2001].

7. Walter Benjamin, "On the Concept of History" [1940], en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 4, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2006, p. 392 [trad. esp.: "Sobre el concepto de historia", en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz,

Madrid, Abada, 2008, pp. 303-318].

8. Sobre la relación entre Adorno y Benjamin, véanse Richard Wolin, *Walter Benjamin. An Aesthetic of Redemption,* Berkeley, University of California Press, 1994, cap. 6, pp. 163-212, y Eugene Lunn, *Marxism and Modernism. An Historical Study of Lukács, Brecht, Benjamin, and Adorno,* Londres, Verso, 1985, pp. 149-279 [trad. esp.: *Marxismo y modernismo. Un estudio histórico de Lukács, Brecht, Benjamin y Adorno,* trad. de Eduardo L. Suárez, México, Fondo de Cultura Económica, 1986].

9. Theodor W. Adorno, "Benjamin the Letter Writer", en Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin, 1910-1940,* ed. de Gershom Scholem y Theodor W. Adorno, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. xviii [trad. esp.: "Benjamin el escritor de cartas", en *Sobre Walter Benjamin. Recensiones, artículos, cartas,* trad. de Carlos Fortea, Madrid, Cátedra, 1995, pp. 62-69].

10. *Ibid.*, p. xix.

11. Véase esta fotografía en Hartmut Scheible, *Theodor W. Adorno,* Hamburgo, Rowohlt, 1989, p. 135; curiosamente, no figura en Theodor W. Adorno Archiv (comp.), *Adorno. Eine Bildmonographie,* Fráncfort, Suhrkamp, 2003.

12. Theodor W. Adorno, *Kierkegaard. Construction of the Aesthetic,* Minneápolis, University of Minnesota Press, 1989 [trad. esp.: *Kierkegaard. Construcción de lo estético,* trad. de Joaquín Chamorro Mielke, Madrid, Akal, 2006], y Walter Benjamin, *The Origin of German Tragic Drama,* Londres, New Left Books, 1977 [trad. esp.: *El origen del drama barroco alemán,* trad. de José Muñoz Millanes, Madrid, Taurus, 1990].

13. Walter Benjamin, "Kierkegaard. The End of Philosophical Idealism", en *Selected Writings,* vol. 2, parte 2, *op. cit.,* pp. 703-705 [trad. esp.: "Kierkegaard. El final del idealismo filosófico", en *Materiales para un autorretrato, op. cit.,* pp. 152-154].

14. Véase Detlev Peukert, *The Weimar Republic. The Crisis of Classical Modernity,* Nueva York, Hill and Wang, 1992, cap. 1. (Adorno era demasiado joven para participar en el conflicto; Benjamin, por su parte, se mudó a Suiza para evitar la guerra.)

15. Theodor W. Adorno, "Erinnerungen", en *Über Walter Benjamin. Aufsätze, Artikel, Briefe,* Fráncfort, Suhrkamp, 1990, p. 79 [trad. esp.: "Recuerdos", en *Sobre Walter Benjamin, op. cit.,* pp. 76-82].

16. Siegfried Kracauer, "Über die Freundschaft", en *Schriften,* vol. 5.1: *Aufsätze, 1915-1926,* Fráncfort, Suhrkamp, 1990, p. 37.

17. Véase Leo Löwenthal, "Erinnerung an Theodor W. Adorno", en *Schriften,* vol. 4: *Judaica, Vorträge, Briefe,* Fráncfort, Suhrkamp, 1984, p. 78. Sobre la apasionada relación entre Kracauer y el joven Adorno, véanse sus cartas de 1923-1925, que tienen un grado de intimidad nunca alcanzado en la correspondencia de Adorno con Benjamin: Theodor W. Adorno y Siegfried Kracauer, *Briefwechsel, 1923-1966,* Fráncfort, Suhrkamp, 2008.

18. Gretel Adorno y Walter Benjamin, *Correspondence, 1930-1940,* ed. de Henri Lonitz y Christoph Gödde, Cambridge (Inglaterra) y Malden (MA), Polity, 2008, p. 210 [trad. esp.: *Correspondencia 1930-1940,* trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2011].

19. *Ibid.,* p. 230.

20. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 9.

21. Para encontrar un perfil biográfico de ambos, véanse en particular Stefan Müller-Doohm, *Adorno. A Biography* [2003], Cambridge (Inglaterra) y Malden (MA), Polity, 2005 [trad. esp.: *En tierra*

de nadie. Theodor W. Adorno, una biografía intelectual, trad. de Roberto H. Bernet y Raúl Gabás, Barcelona, Herder, 2003], y Howard Eiland y Michael W. Jennings, *Walter Benjamin. A Critical Life,* Cambridge (MA), The Belknap Press of Harvard University Press, 2014.

22. Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940,* Nueva York, Schocken Books, 1989, p. 153 [trad. esp.: *Correspondencia 1933-1940,* trad. de Rafael Lupiani, Madrid, Trotta, 2011].

23. Carta del 14 de marzo de 1939, en Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 248.

24. Hannah Arendt, "Walter Benjamin, 1892-1940", en *Men in Dark Times,* Nueva York, Harcourt Brace & World, 1968, pp. 153-205 [trad. esp.: "Walter Benjamin, 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad,* trad. de Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 161-213]. Arendt sentía una profunda aversión por Adorno, que había contribuido al fracaso de la carrera académica de su primer marido, Günther Stern (Anders). Luego de su primer encuentro, ella dijo: "¡Este no va a entrar a nuestra casa!". Véase Elisabeth Young-Bruehl, *Hannah Arendt. For Love of the World,* New Haven, Yale University Press, 1982, p. 80 [trad. esp.: *Hannah Arendt. Una biografía,* trad. de Manuel Lloris Valdés, Barcelona, Paidós, 2006]. A pesar de esa antipatía, que probablemente influyó en su juicio, su interpretación de la relación entre los dos filósofos parece sumamente pertinente.

25. Véase en particular la carta de Scholem a Benjamin del 13 de abril de 1933, en Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 39.

26. *Ibid.,* p. 27.

27. Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 39.

28. *Ibid.,* p. 42.

29. Walter Benjamin, "Lebensläufe", en *Gesammelte Schriften,* ed. de Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, vol. 6, Fráncfort, Suhrkamp, 1985, p. 227 [trad. esp.: *"Curriculum vitae",* en *Materiales para un autorretrato, op. cit.,* pp. 119-121]. Véase Momme Brodersen, *Walter Benjamin. A Biography*, Londres y Nueva York, Verso, 1996, p. 204.

30. Susan Buck-Morss, *The Origin of Negative Dialectics. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin and the Frankfurt Institute,* Nueva York, Free Press, 1977, p. 137 [trad. esp.: *Origen de la dialéctica negativa. T. W. Adorno, W. Benjamin y el Instituto de Frankfurt,* trad. de Nora Rabotnikov Maskivker, México, Siglo XXI, 1981].

31. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 37. [El "párrafo ario" es una disposición incluida en las leyes alemanas sancionadas en abril de 1933 para excluir a los judíos de distintos sectores del Estado y la sociedad. N. del T.]

32. Véanse Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School. Its History, Theories, and Political Significance,* Cambridge (MA), MIT Press, 1995, p. 153 [trad. esp.: *La Escuela de Fráncfort*, trad. de Marcos Romano Hassán, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2010], y Stefan Müller-Doohm, *Adorno, op. cit.,* p. 184.

33. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* pp. 183 y 184. Véase Siegfried Kracauer, *Orpheus in Paris. Jacques Offenbach and the Paris of His Time,* Nueva York, Knopf, 1938; reed., Nueva York, Zone Books, 2002 [trad. esp.: *Jacques Offenbach y el París de su tiempo,* trad. de Lolo Ábalos, Madrid, Capitán Swing, 2015].

34. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* pp. 150 y

151.

35. Hannah Arendt, "Walter Benjamin…", *op. cit.,* p. 159.

36. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 252. Véase también Walter Benjamin, *Understanding Brecht,* Londres, New Left Books, 1973 [trad. esp.: *Iluminaciones 3. Tentativas sobre Brecht,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975].

37. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 626.

38. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.*, p. 391. Respecto de la identificación del "Anticristo" con las clases dominantes, véase Rolf Tiedemann, *Dialektik im Stillstand. Versuche zum Spätwerk Walter Benjamins,* Fráncfort, Suhrkamp, 1983, p. 113.

39. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment, op. cit.,* p. xvi.

40. *Ibid.,* p. 172. Véase también Theodor W. Adorno, "Types and Syndromes", en Theodor W. Adorno (comp.), *The Authoritarian Personality,* Nueva York, Harper and Row, 1950, p. 747 [trad. esp.: "Tipos y síndromes", en *La personalidad autoritaria,* trad. de Dora y Aída Cymbler, Buenos Aires, Proyección, 1965, pp. 695-729].

41. Walter Benjamin, *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 622. Gershom Scholem no compartía esta evaluación positiva del artículo de Horkheimer: Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* pp. 264 y 265.

42. Walter Benjamin, "Central Park", en *Selected Writings,* vol. 4, *op. cit.,* p. 188 [trad. esp.: "Zentralpark", en *El París de Baudelaire,* trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 243-285].

43. Theodor W. Adorno, "Aldous Huxley and Utopia", en *Prisms,* Cambridge (MA), MIT Press, 1982, pp. 95-117 [trad. esp.: "Aldous Huxley y la utopía", en *Prismas. La crítica de la cultura y la sociedad,* trad. de Manuel Sacristán, Barcelona, Ariel, 1962, pp. 99-125].

44. Theodor W. Adorno, *Minima moralia, op. cit.,* p. 33.

45. Georg Simmel, "The Stranger", en *The Sociology of Georg Simmel,* ed. de Kurt H. Wolff, Glencoe (IL), Free Press, 1950, pp. 402-408 [trad. esp.: "El extranjero", en *El extranjero. Sociología del extraño,* trad. de Javier Eraso Ceballos, Madrid, Sequitur, 2012].

46. Cit. en Martin Jay, *Adorno,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1984, p. 13 [trad. esp.: *Adorno,* trad. de Manuel Pascual Morales, México, Siglo XXI, 1988].

47. Cit. en Rolf Wiggershaus, *The Frankfurt School, op. cit.,* p. 210.

48. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 55.

49. Véase Martin Jay, "The Ungrateful Dead", en *Salmagundi,* núm. 123, verano de 1999, p. 25.

50. Véase Martin Jay, "Adorno in America", en *Permanent Exiles. Essays on the Intellectual Migration from Germany to America,* Nueva York, Columbia University Press, 1986, pp. 120-137 [trad. esp.: "Adorno en Estados Unidos", en *Exilios permanentes. Ensayos sobre la migración intelectual alemana en Estados Unidos,* trad. de Mario Iribarren, Buenos Aires, El Cuenco de Plata, 2017, pp. 177-202].

51. Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 72.

52. Hannah Arendt, "Walter Benjamin…", *op. cit.,* p. 160.

53. Walter Benjamin, "Eduard Fuchs: Collector and Historian", en *Selected Writings*, ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 3, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 274 [trad. esp.: "Eduard Fuchs, coleccionista e historiador", en *Obras,* libro 2, vol. 2, trad. de Jorge

Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2009, pp. 68-108].

54. Adrienne Monnier, "Benjamin", en *Rue de l'Odéon,* París, Albin Michel, 1960, pp. 171-184 [trad. esp.: *Rue de l'Odéon,* trad. de Julia Osuna, Madrid, Gallo Nero, 2011].

55. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 212.

56. Cit. en Denis Hollier (comp.), *Le Collège de Sociologie. 1937-1939,* nueva ed., París, Gallimard, col. Folio Essais, 1995, p. 504 [trad. esp.: *El Colegio de Sociología (1937-1939),* trad. de Mauro Armiño, Madrid, Taurus, 1982].

57. *Ibid.,* p. 884.

58. Walter Benjamin, "Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 1, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 215 [trad. esp.: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones 1. Imaginación y sociedad,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62].

59. *Ibid.,* p. 216.

60. Michael Löwy, "Walter Benjamin et le surréalisme. Histoire d'un enchantement", en *L'Étoile du matin. Surréalisme et marxisme,* París, Syllepse, 2000, pp. 40-42 [trad. esp.: "Walter Benjamin y el surrealismo: historia de un encantamiento revolucionario", en *Acta Poética*, México, vol. 28, núm. 1-2, primavera-otoño de 2007, pp. 73-92]. "Gothic Marxism" [Marxismo gótico] es el título del primer capítulo de Margaret Cohen, *Profane Illuminations. Walter Benjamin and the Paris of Surrealist Revolution,* Berkeley, University of California Press, 1993. Sin embargo, su interesante interpretación no es convincente cuando Cohen considera que el marxismo de Benjamin está contaminado por el irracionalismo (*ibid.,* pp. 1-3). Véase también Jean-Marc Lachaud, "Walter Benjamin et le surréalisme", en Jean-Marc Lachaud (comp.), *Présence(s) de Walter Benjamin. Actes du colloque organisé les 8 et 9 avril 1992,* Burdeos, Publications du Service Culturel de l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, 1994, pp. 83-96.

61. Walter Benjamin, *The Arcades Project,* ed. de Howard Eiland, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 883 [trad. esp.: *Libro de los Pasajes,* trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005].

62. *Ibid.,* p. 831.

63. Walter Benjamin, "Central Park", *op. cit.,* p. 182.

64. Walter Benjamin, "The Storyteller. Observations on the Works of Nikolai Leskov", en *Selected Writings,* vol. 3, *op. cit.,* p. 144 [trad. esp.: "El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nicolai Leskov", en *Sobre el programa de la filosofía futura y otros ensayos,* trad. de Roberto J. Vernengo, Barcelona, Planeta-Agostini, 1986, pp. 189-211].

65. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 321.

66. *Ibid.,* pp. 104-114.

67. *Ibid.,* pp. 280-287. Véase también Richard Wolin, *Walter Benjamin, op. cit.,* pp. 173-179.

68. Walter Benjamin, "Central Park", *op. cit.*, p. 188; véase también Eugene Lunn, *Marxism and Modernism, op. cit.,* pp. 163-165.

69. Véase Theodor W. Adorno, "Looking Back on Surrealism", en *Notes to Literature,* Nueva York, Columbia University Press, 1991, vol. 1, pp. 86-90 [trad. esp.: "Retrospectiva sobre el surrealismo", en *Notas sobre literatura,* trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2003, pp. 99-

103].

70. Theodor W. Adorno, "Benjamin's *Einbahnstrasse*", en *Notes to Literature, op. cit.,* vol. 2, p. 322 [trad. esp.: "*Dirección única,* de Benjamin", en *Notas sobre literatura, op. cit.,* pp. 661-666].

71. Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", en *Prisms, op. cit.,* p. 236 [trad. esp.: "Caracterización de Walter Benjamin", en *Prismas, op. cit.,* pp. 244-259].

72. Véase Max Horkheimer, carta de Theodor W. Adorno del 8 de junio de 1935, en *Gesammelte Schriften,* ed. de Alfred Schmidt y Gunzelin Schmid Noerr, vol. 15: *Briefe 1913-1939,* Fráncfort, Fischer, 1995, p. 361. Véanse también Momme Brodersen, *Walter Benjamin, op. cit.,* pp. 234 y 235, y Howard Eiland y Michael W. Jennings, *Walter Benjamin, op. cit.,* pp. 493-495.

73. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 128.

74. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", en *Selected Writings,* vol. 3, *op. cit.,* p. 106 [trad. esp.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras,* libro 1, vol. 2, *op. cit.,* pp. 9-47].

75. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 130.

76. Véase Siegfried Kracauer, "The Mass Ornament", en *The Mass Ornament. Weimar Essays,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1995, pp. 75-87 [trad. esp.: "El ornamento de la masa", en *El ornamento de la masa,* vol. 1: *La fotografía y otros ensayos,* trad. de Laura Carugati, Barcelona, Gedisa, 2009, pp. 51-65].

77. Theodor W. Adorno, "Benjamin the Letter Writer", *op. cit.,* p. xix.

78. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 132.

79. Max Horkheimer, "The Revolt of Nature", en *Eclipse of Reason,* Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1947, pp. 65-89 [trad. esp.: "La rebelión de la naturaleza", en *Crítica de la razón instrumental,* trad. de Héctor A. Murena y David J. Vogelmann, Buenos Aires, Sur, 1967, pp. 60-79].

80. Theodor W. Adorno, "On Jazz", en *Essays on Music,* Berkeley, University of California Press, 2002, pp. 470-495 [trad. esp.: "Sobre el jazz", en *Escritos musicales IV,* trad. de Antonio Gómez Scheenkloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Akal, 2008, pp. 83-118]; acerca de los "elementos sadomasoquistas" en el jazz, véase la p. 478. Véase también Theodor W. Adorno, "Perennial Fashion: Jazz", en *Prisms, op. cit.,* pp. 119-132 [trad. esp.: "Moda sin tiempo (sobre el jazz)", en *Prismas, op. cit.,* pp. 126-141].

81. Theodor W. Adorno, "On the Fetish-Character in Music and the Regression of Listening", en *Essays on Music, op. cit.,* p. 301 [trad. esp.: "Sobre el carácter fetichista en la música y la regresión del oído", en *Disonancias. Música en el mundo dirigido,* trad. de Rafael de La Vega, Madrid, Rialp, 1966, pp. 17-70].

82. Véase Theodor W. Adorno, "Arnold Schoenberg, 1874-1951", en *Prisms, op. cit.,* pp. 147-172 [trad. esp.: "Arnold Schönberg, 1874-1951", en *Prismas, op. cit.,* pp. 157-186].

83. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 159.

84. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age…", *op. cit.,* p. 122.

85. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 144. Sin embargo, durante la conversación mantenida en París en 1936, Benjamin hizo algunas críticas al artículo de Adorno sobre el jazz, como puntualizaría en una carta del 5 de mayo de 1940; véase Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 326.

86. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 249.

87. *Ibid.*

88. Theodor W. Adorno, "A Portrait of Walter Benjamin", *op. cit.,* p. 234.

89. Bertolt Brecht, *Journals, 1934-1955,* Nueva York, Routledge, 1996, p. 159 [trad. esp.: *Diario de trabajo,* 3 vols., trad. de Nélida Mendilaharzu de Machain, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977-1979].

90. Gershom Scholem, "Walter Benjamin", en *On Jews and Judaism in Crisis. Selected Essays,* Nueva York, Schocken Books, 1976, p. 187 [trad. esp.: "Walter Benjamin", en *Walter Benjamin y su ángel, op. cit.,* pp. 9-35].

91. Michael Löwy, *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's "On the concept of History",* Londres y Nueva York, Verso, 2005, p. 68 [trad. esp.: *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia",* trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 110].

92. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project,* Cambridge (MA), MIT Press, 1991, p. 249 [trad. esp.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes,* trad. de Nora Rabotnikov, Madrid, Visor, 1995].

93. Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialectic of Enlightenment, op. cit.,* p. 148.

94. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 397.

95. Walter Benjamin, "Paralipomena to 'On the Concept of History'", en *Selected Writings,* vol. 4, *op. cit.,* p. 402 [trad. esp.: "Paralipómenos y variantes de las 'Tesis sobre el concepto de historia'", en *Escritos franceses,* trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2012, pp. 397-406]. Véase también el aforismo titulado "Fire Alarm" en Walter Benjamin, *One-Way Street and Other Writings,* Londres y Nueva York, Verso, 1997, p. 84 [trad. esp.: "Avisador de incendios", en *Dirección única,* trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 64].

96. Walter Benjamin, "Paris: The Capital of the Nineteenth Century", en *Selected Writings*, vol. 3, *op. cit.,* pp. 33 y 34 [trad. esp.: "París, capital del siglo XIX", en *El París de Baudelaire, op. cit.,* pp. 43-63].

97. Véase Miguel Abensour, "Walter Benjamin entre mélancolie et révolution: Passages-Blanqui", en Heinz Wismann (comp.), *Walter Benjamin et Paris. Colloque international, 27-29 juin 1983,* París, Éditions du Cerf, 1986, p. 247.

98. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 394.

99. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 84.

100. Walter Benjamin, "The Author as Producer", en *Selected Writings,* vol. 2, parte 2, *op. cit.,* p. 780 [trad. esp.: "El autor como productor", en *Obras,* libro 2, vol. 2, *op. cit.,* pp. 297-315].

101. Véase Christoph Hering, *Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen "Über den Begriff der Geschichte",* Fráncfort, Lang, 1983, p. 180.

102. Herbert Marcuse, "Revolution und Kritik der Gewalt. Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins", en Peter Bulthaup (comp.), *Materialen zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte",* Fráncfort, Suhrkamp, 1975, pp. 23-27 [trad. esp.: "Revolución y crítica de la violencia. Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin", en *Pensamiento de los Confines,* Buenos Aires, núm. 6, 1999, pp. 173-175].

103. Véase Theodor W. Adorno y Herbert Marcuse, "Correspondence on the German Student

Movement", en *New Left Review,* núm. 233, enero-febrero de 1999, pp. 123-136 [trad. esp.: "Correspondencia", trad. de Jaime Soler Frost, en Camel Collective (comp.), *La distancia entre Pontresina y Zermatt es la misma que la de Zermatt a Pontresina,* México, Museo Universitario Arte Contemporáneo, UNAM, 2017, pp. 12-57].

104. Theodor W. Adorno y Walter Benjamin, *The Complete Correspondence…, op. cit.,* p. 342.

VII. TIEMPOS SINCRÓNICOS: WALTER BENJAMIN Y DANIEL BENSAÏD

1. Lisa Fittko, *Escape through the Pyrenees,* Evanston (IL), Northwestern University, 1991 [trad. esp.: *Mi travesía de los Pirineos. Evocaciones 1940-41,* trad. de Andrés Sánchez Pascual, Barcelona, Muchnik, 1988].

2. Ingrid Scheurmann, "Nouveaux documents sur la mort de Walter Benjamin", en Ingrid Scheurmann, Konrad Scheurmann *et al.* (comps.), *Pour Walter Benjamin. Documents, essais et un projet,* Bonn, AsKI e Inter Nationes, 1994, pp. 276-315 [trad. esp.: "Nuevos documentos sobre la muerte de Walter Benjamin", en *Para Walter Benjamin. Documentos, ensayos y un proyecto,* Bonn, AsKI e Inter Nationes, 1992].

3. Gershom Scholem (comp.), *The Correspondence of Walter Benjamin and Gershom Scholem, 1932-1940,* Nueva York, Schocken Books, 1989, p. 268 [trad. esp.: *Correspondencia 1933-1940,* trad. de Rafael Lupiani, Madrid, Trotta, 2011].

4. Véase Denis Peschanski, *La France des camps. L'internement, 1938-1946,* París, Gallimard, 2002.

5. Perry Anderson, *In the Tracks of Historical Materialism,* Londres, Verso, 1983, p. 32 [trad. esp.: *Tras las huellas del materialismo histórico,* trad. de Eduardo Terrén, México, Siglo XXI, 1986].

6. Daniel Bensaïd, *Jeanne de guerre lasse,* París, Gallimard, 1991, p. 34.

7. Daniel Bensaïd, *Une lente impatience,* París, Stock, 2004, p. 451; ed. ingl.: *An Impatient Life. A Political Memoir,* Londres, Verso, 2013.

8. Daniel Bensaïd, *Moi, la Révolution. Remembrances d'une bicentenaire indigne,* París, Gallimard, 1989.

9. Daniel Bensaïd, *Jeanne de guerre lasse, op. cit*. Véase el notable artículo de Josep María Antentas, "Daniel Bensaïd's Joan of Arc", en *Science and Society,* vol. 79, núm. 1, enero de 2015, pp. 63-89.

10. Daniel Bensaïd, *Les Trotskysmes,* París, Presses Universitaires de France, 2002 [trad. esp.: *Trotskismos,* trad. de Andreu Coll, Barcelona, El Viejo Topo, 2007].

11. Perry Anderson, *Considerations on Western Marxism,* Londres, New Left Books, 1976 [trad. esp.: *Consideraciones sobre el marxismo occidental,* trad. de Néstor Míguez, México, Siglo XXI, 1979].

12. Daniel Bensaïd, *Une lente impatience*, *op. cit.,* p. 361.

13. *Ibid.,* p. 449.

14. Daniel Bensaïd, *Fragments mécréants,* vol. 1: *Sur les mythes identitaires et la république imaginaire,* París, Lignes, 2005 [trad. esp.: *Fragmentos descreídos. Sobre mitos identitarios y república*

imaginaria, trad. de Andreu Coll, Barcelona, Icaria, 2010], y *Fragments mécréants,* vol. 2: *Un nouveau théologien. B.-H. Lévy*, París, Lignes, 2007.

15. Daniel Bensaïd, *Une lente impatience, op. cit.,* p. 69.

16. Daniel Bensaïd, *Jeanne de guerre lasse, op. cit.,* p. 263.

17. Daniel Bensaïd, *Une lente impatience, op. cit.,* p. 449.

18. Daniel Bensaïd y Henri Weber, *Mai 1968, une répétition générale,* París, Maspero, 1968 [trad. esp.: *Mayo 68: un ensayo general,* trad. de Félix Blanco, México, Era, 1969].

19. Daniel Bensaïd, *Marx l'intempestif. Grandeur et misères d'une aventure critique, XIXe-XXe siècles,* París, Fayard, 1995; ed. ingl.: *Marx for Our Times. Adventures and Misadventures of a Critique,* Londres, Verso, 2002 [trad. esp.: *Marx intempestivo. Grandezas y miserias de una aventura crítica,* trad. de Agustín del Moral Tejeda, Buenos Aires, Ediciones Herramienta, 2013].

20. Daniel Bensaïd, *Marx l'intempestif, op. cit.,* p. 110. Véase Antonio Gramsci, *Quaderni del carcere,* ed. de Valentino Gerratana, vol. 2, Turín, Einaudi, 1975, p. 1403 [trad. esp.: *Cuadernos de la cárcel,* 6 vols., trad. de Ana María Palos, México, Era, 1999-2000].

21. Daniel Bensaïd, *La discordance des temps. Essai sur les crises, les classes, l'histoire,* París, Éditions de la Passion, 1995, p. 187.

22. Daniel Bensaïd, *Marx, mode d'emploi,* París, Zones, 2009, cap. 5 [trad. esp.: *Marx ha vuelto,* trad. de Aníbal Díaz G., Barcelona, Edhasa, 2011].

23. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin sentinelle messianique. À la gauche du possible,* París, Plon, 1990. De acuerdo con las fechas con que termina, el libro se habría escrito en París entre marzo y junio de 1990.

24. Sobre Daniel Bensaïd, véanse las colaboraciones reunidas en *Lignes,* núm. 32: "Daniel Bensaïd", mayo de 2010.

25. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 7.

26. Walter Benjamin, "The Work of Art in the Age of Its Technological Reproducibility", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 3, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, p. 122 [trad. esp.: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", en *Obras,* libro 1, vol. 2, trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2008, pp. 9-47].

27. Entre los autores que precedieron a Bensaïd en su lectura política de Benjamin, véanse Christoph Hering, *Die Rekonstruktion der Revolution. Walter Benjamins messianischer Materialismus in den Thesen "Über den Begriff der Geschichte",* Fráncfort, Lang, 1983; Terry Eagleton, *Walter Benjamin, or Towards a Revolutionary Criticism,* Londres, Verso y New Left Books, 1981 [trad. esp.: *Walter Benjamin, o Hacia una crítica revolucionaria,* trad. de Julia García Lenberg, Madrid, Cátedra, 2012], y Michael Löwy, *Redemption and Utopia. Jewish Libertarian Thought in Central Europe. A Study in Elective Affinity,* Stanford, Stanford University Press, 1992, cap. 6 [trad. esp.: *Redención y utopía. El judaísmo libertario en Europa Central. Un estudio de afinidad electiva,* trad. de Horacio Tarcus, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 1997]. Hoy, véanse también Esther Leslie, *Walter Benjamin. Overpowering Conformism,* Londres, Pluto Press, 2000, y Michael Löwy, *Fire Alarm. Reading Walter Benjamin's "On the concept of History",* Londres y Nueva York, Verso, 2005 [trad. esp.: *Walter Benjamin: aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia",* trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2003].

28. Hannah Arendt, "Walter Benjamin, 1892-1940", en *Men in Dark Times,* Londres, Penguin, 1973, p. 168 [trad. esp.: "Walter Benjamin, 1892-1940", en *Hombres en tiempos de oscuridad,* trad. de

Claudia Ferrari y Agustín Serrano de Haro, Barcelona, Gedisa, 2001, pp. 161-213].

29. Daniel Bensaïd, *Une lente impatience, op. cit.,* p. 278.

30. Véase Gershom Scholem, *Walter Benjamin. The Story of a Friendship,* Nueva York, Schocken Books, 1988, p. 255 [trad. esp.: *Walter Benjamin. Historia de una amistad,* trad. de José F. Yvars y Vicente Jarque, Barcelona, Debolsillo, 2014].

31. Daniel Bensaïd, *Une lente impatience, op. cit.,* p. 364. Sobre Mandel, véase Jan Willem Stutje, *Ernest Mandel. A Rebel's Dream Deferred,* Londres y Nueva York, Verso, 2009.

32. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 124.

33. *Ibid.,* p. 39.

34. Daniel Bensaïd, *Moi, la Révolution, op. cit.,* p. 230.

35. *Ibid.,* p. 231.

36. *Ibid.,* p. 230. Sobre los debates suscitados por esta conmemoración, véase Steven Kaplan, *Farewell, Revolution. Disputed Legacies. France, 1789-1989,* Ithaca, Cornell University Press, 1995.

37. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 391.

38. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 254.

39. *Ibid.,* p. 261.

40. *Ibid.,* p. 255.

41. Walter Benjamin, *The Arcades Project,* ed. de Howard Eiland, Cambridge (MA), Belknap Press of Harvard University Press, 1999, p. 462 [trad. esp.: *Libro de los Pasajes,* trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero, Madrid, Akal, 2005].

42. *Ibid.*, p. 463.

43. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 395.

44. Walter Benjamin, *The Arcades Project, op. cit.,* p. 471.

45. Susan Buck-Morss, *The Dialectics of Seeing. Walter Benjamin and the Arcades Project,* Cambridge (MA), MIT Press, 1991, p. 249 [trad. esp.: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes,* trad. de Nora Rabotnikov, Madrid, Visor, 1995].

46. Benjamin publicó textos breves con este título *(Denkbilder)* en diferentes diarios de la República de Weimar; sobre la "imagen dialéctica", véase Walter Benjamin, *The Arcades Project, op. cit.,* 462-463, así como "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 403.

47. Daniel Bensaïd, *Qui est le Juge? Pour en finir avec le tribunal de l'Histoire,* París, Fayard, 1999, p. 167.

48. François Furet, *The Passing of an Illusion. The Idea of Communism in the Twentieth Century,* Chicago, University of Chicago Press, 1999, p. 502 [trad. esp.: *El pasado de una ilusión. Ensayo sobre la idea comunista en el siglo XX,* trad. de Mónica Utrilla, México, Fondo de Cultura Económica, 1996].

49. Daniel Bensaïd, "L'inglorieux vertical. Péguy critique de la raison historique", en *La discordance des temps, op. cit.,* p. 206.

50. Charles Péguy, "Un poète l'a dit", en *Œuvres en prose complètes,* vol. 2: *Période des "Cahiers de la quinzaine", de la septième à la dixième série, 1905-1909,* ed. de Robert Burac, París, Gallimard, 1988, p. 869.

51. Daniel Bensaïd, "L'inglorieux vertical", *op. cit.,* p. 191.

52. *Ibid.,* p. 193.

53. *Ibid.,* p. 190.

54. Walter Benjamin, "Fire Alarm", en *One-Way Street and Other Writings,* Londres, New Left Books, 1979, p. 80 [trad. esp.: "Avisador de incendios", en *Dirección única,* trad. de Juan J. del Solar y Mercedes Allendesalazar, Madrid, Alfaguara, 1988, p. 64].

55. Walter Benjamin, *The Arcades Project, op. cit.,* p. 460.

56. Daniel Bensaïd, *Résistances. Essai de taupologie générale,* París, Fayard, 2001, pp. 15 y 16 [trad. esp.: *Resistencias. Ensayo de topología general,* trad. de Mayra Victoria Góngora, Barcelona, El Viejo Topo, 2006].

57. Véase Werner Fuld, *Walter Benjamin, zwischen den Stuhlen. Eine Biographie,* Múnich, Hanser, 1979.

58. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 16.

59. Walter Benjamin, *Moscow Diary,* Cambridge (MA), Harvard University Press, 1986 [trad. esp.: *Diario de Moscú,* trad. de Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada, 2015], y "Conversations with Brecht", en *Understanding Brecht,* Londres, Verso, 2003, 1973, pp. 105-121 [trad. esp.: "Conversaciones con Brecht", en *Iluminaciones 3. Tentativas sobre Brecht,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1975, pp. 135-152].

60. Walter Benjamin, "Surrealism. The Last Snapshot of the European Intelligentsia", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 2, parte 1, Cambridge (MA), Harvard University Press, 2005, pp. 207-221 [trad. esp.: "El surrealismo. La última instantánea de la inteligencia europea", en *Iluminaciones 1. Imaginación y sociedad,* trad. de Jesús Aguirre, Madrid, Taurus, 1980, pp. 41-62]. Sobre Benjamin y Trotski, véanse Werner Kraft, "Über Benjamin", en Siegfried Unseld (comp.), *Zur Aktualität Walter Benjamins. Aus Anlass des 80. Geburtage von Walter Benjamin,* Fráncfort, Suhrkamp, 1972, p. 69; Enzo Traverso, "Benjamin und Trotzki", en *Das Argument,* vol. 5, núm. 222, 1997, pp. 697-704, y Esther Leslie, *Walter Benjamin, op. cit.,* pp. 228-234.

61. Gershom Scholem, "Toward an Understanding of the Messianic Idea in Judaism", en *The Messianic Idea in Judaism, and Other Essays on Jewish Spirituality,* Nueva York, Schocken Books, 1971, p. 12 [trad. esp.: "Para comprender la idea mesiánica en el judaísmo. Con un epílogo: De una carta de un teólogo protestante", en *Conceptos básicos del judaísmo. Dios, creación, revelación, tradición, salvación,* trad. de José Luis Barbero, Madrid, Trotta, 2008, pp. 99-139].

62. Herbert Marcuse, "Revolution und Kritik der Gewalt. Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins", en Peter Bulthaup (comp.), *Materialen zu Benjamins Thesen "Über den Begriff der Geschichte",* Fráncfort, Suhrkamp, 1975, pp. 26 y 27 [trad. esp.: "Revolución y crítica de la violencia. Sobre la filosofía de la historia de Walter Benjamin", en *Pensamiento de los Confines*, Buenos Aires, núm. 6, 1999, pp. 173-175].

63. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 391.

64. *Ibid.,* p. 392.

65. Walter Benjamin, "Theories of German Fascism", en *Selected Writings,* vol. 2, parte 1, *op. cit.,* pp. 312-321 [trad. esp.: "Teorías del fascismo alemán", en *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV,* trad. de Roberto Blatt, Madrid, Taurus, 1991, pp. 47-58].

66. Daniel Bensaïd, *Marx l'intempestif, op. cit.,* p. 13.

67. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 158.

68. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.* De manera más lúcida, Terry Eagleton destaca que la reflexión estratégica no forma parte del pensamiento de Benjamin: Terry Eagleton, *Walter*

Benjamin…, op. cit., pp. 176-178.

69. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 169, y Walter Benjamin, *The Arcades Project, op. cit.,* pp. 388 y 389.

70. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 397.

71. Benjamin se refiere implícitamente a Schmitt en la tesis 8, donde menciona el "estado de emergencia" que se ha convertido en la regla (*ibid.,* p. 392). Bensaïd analiza este pasaje (*Walter Benjamin…, op. cit.,* pp. 47 y 49) sin establecer vínculo alguno con Schmitt. Sobre el diálogo abortado entre Benjamin y Schmitt, el teórico del "estado de excepción" *(Ausnahmezustand),* durante la República de Weimar, véase Susanne Heil, *"Gefährliche Beziehungen". Walter Benjamin und Carl Schmitt,* Stuttgart, J. B. Metzler, 1996. Véase también Enzo Traverso, *Fire and Blood. The European Civil War, 1914-1945,* Londres y Nueva York, Verso, 2016, pp. 236-245 [trad. esp.: *A sangre y fuego. De la guerra civil europea (1914-1945),* trad. de Miguel Ángel Petrecca, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009, de la edición original, *À sang et à feu,* París, Stock, 2007]. Bensaïd volverá más adelante a Schmitt (y a Agamben) en *Éloge de la politique profane,* París, Albin Michel, 2008, cap. 2 [trad. esp.: *Elogio de la política profana,* trad. de Susana Rodríguez-Vida, Barcelona, Península, 2009].

72. Walter Benjamin, "Critique of Violence", en *Selected Writings,* ed. de Howard Eiland y Michael W. Jennings, vol. 1, Cambridge (MA), Harvard University Press, 1996, pp. 236-252 [trad. esp.: "Hacia una crítica de la violencia", en *Obras,* libro 2, vol. 1, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada, 2007, pp. 183-205].

73. Walter Benjamin, "Theological-Political Fragment", en *Selected Writings,* vol. 3, *op. cit.,* pp. 305 y 306 [trad. esp.: "Fragmento teológico-político", en *Obras,* libro 2, vol. 1, *op. cit.,* pp. 206 y 207].

74. Stéphane Mosès, *The Angel of History. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* Stanford, Stanford University Press, 2009 [trad. esp.: *El ángel de la historia. Rosenzweig, Benjamin, Scholem,* trad. de Alicia Martorell, Madrid y Valencia, Cátedra y Universitat de València, 1997].

75. Isaac Deutscher, *The Non-Jewish Jew and Other Essays,* Londres y Nueva York, Oxford University Press, 1968 [trad. esp.: *Los judíos no judíos (y otros ensayos),* trad. de Gabriela Epstein y María Inés Barbero, Buenos Aires, Kikiyon, 1969].

76. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 155.

77. *Ibid.,* p. 249.

78. *Ibid.,* p. 230.

79. *Ibid.,* p. 229.

80. Daniel Bensaïd, "Utopie et messianisme. Bloch, Benjamin et le sens du virtuel", en *La discordance des temps, op. cit.,* p. 208 [trad. esp.: "Utopía y mesianismo: Bloch, Benjamin y el sentido de lo virtual", trad. de J. Waldo Villalobos, en Esther Cohen Dabah (comp.), *Walter Benjamin. Dirección múltiple,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2011, pp. 11-38].

81. Gershom Scholem, "Toward an Understanding…", *op. cit.,* pp. 13 y 14.

82. Walter Benjamin, "Paris: The Capital of the Nineteenth Century", en *Selected Writings,* vol. 3, *op. cit.,* pp. 33 y 34 [trad. esp.: "París, capital del siglo XIX", en *El París de Baudelaire,* trad. de Mariana Dimópulos, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 43-63].

83. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 390.

84. Stéphane Mosès, *The Angel of History, op. cit.,* p. 108.

85. Karl Marx y Friedrich Engels, *The Communist Manifesto. A Modern Edition,* Londres, Verso, 2012, p. 74 [trad. esp.: *Manifiesto comunista,* introd. de Eric Hobsbawm, trad. del Instituto de Marxismo-Leninismo del Partido Comunista de la Unión Soviética y notas de Horacio Tarcus, Buenos Aires, Siglo XXI, 2017, p. 119].

86. Daniel Bensaïd, *Moi, la Révolution, op. cit.,* p. 199.

87. Daniel Bensaïd, *Walter Benjamin…, op. cit.,* p. 97.

88. Walter Benjamin, "On the Concept of History", *op. cit.,* p. 394.

89. Daniel Bensaïd, *Le pari mélancolique. Métamorphoses de la politique, politique des métamorphoses,* París, Fayard, 1997. Véase Lucien Goldmann, *The Hidden God. A Study of Tragic Vision in the Pensées of Pascal and the Tragedies of Racine*, Londres y Nueva York, Routledge and Kegan Paul y Humanities Press, 1964 [trad. esp.: *El hombre y lo absoluto. El dios oculto,* trad. de Juan Ramón Capella, Barcelona, Península, 1985].

90. Daniel Bensaïd, *Le pari mélancolique, op. cit.,* p. 290.

ÍNDICE

Un libro militante, por Josep Ramoneda
Agradecimientos
Prefacio

Introducción. Inquietantes pasados sin utopías
- Viraje histórico
- Fin de las utopías
- Tres lugares de la revolución
- Tres memorias
- Espectros

I. *La cultura de la derrota*
- Naufragio con espectador
- La izquierda vencida
- Dialéctica de la derrota
- Melancolía de izquierda
- Las antinomias de Walter Benjamin
- La apuesta melancólica

II. *Marxismo y memoria*
- Entra la memoria, sale Marx
- Memoria del futuro
- Mito y rememoración
- El pasado de los futuros

III. *Imágenes melancólicas*

Cine e historia
La tierra tiembla
Contra el colonialismo
Lugares de la memoria
Sombras rojas
Fantasmas españoles
Rememoración de Santiago
U-topía

IV. *Bohemia: entre melancolía y revolución*
Sociología
Marx
Gustave Courbet
Walter Benjamin
León Trotski
Bohemia y revolución
Movimientos y figuras

V. *El marxismo y Occidente*
Zeitgeist
Fuentes hegelianas
Imperios
"Pueblos sin historia"
Violencia y rebelión
Tensiones
Secuelas
Un diálogo malogrado
Caminos separados

VI. *Adorno y Benjamin: cartas en la medianoche del siglo*
Testimonios
Constelación
Jerarquías

Exilio
Política
Surrealismo
Cultura de masas
Redención

VII. *Tiempos sincrónicos: Walter Benjamin y Daniel Bensaïd*
Portbou
París
Releyendo a Marx
Tiempos sincrónicos
Historicismo
Revolución
Utopía

Lista de ilustraciones
Notas